This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Bought from the Fund for
CURRENT MODERN POETRY
given by
MORRIS GRAY
CLASS OF 1877

From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University

PHIDIAS

SA VIE ET SES OUVRAGES

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOIT, 7

PHIDIAS

SA VIE ET SES OUVRAGES

PAR

LOUIS DE RONCHAUD

> Argumentum tum in oculis omnium positum et studiis doctorum virorum magnopere frequentatum, tum dignitate, amplitudine, claritate in archæologicis literis nulli facile secundum.
>
> OTFRIED MÜLLER.

PARIS
GIDE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
RUE BONAPARTE, 5

1861

Tous droits réservés.

FA5020.4

HARVARD FINE ARTS LIBRARY
FOGG MUSEUM

1863 [illegible] 8.

A

DANIEL STERN

Respectueux hommage de mon admiration
et de mon dévouement.

LOUIS DE RONCHAUD.

PRÉFACE

Ce livre est né de l'enthousiasme inspiré à un ami passionné des arts et de l'antiquité grecque par l'étude des marbres du Parthénon. Depuis longtemps les descriptions et les reproductions de ces marbres répandues dans le public, ainsi que le nom de Phidias, à qui la conception de ces chefs-d'œuvre était attribuée d'un consentement à peu près unanime, avaient excité au plus haut point ma curiosité, lorsqu'un voyage à Londres me permit d'admirer de mes yeux ces précieuses reliques

d'un grand art et d'un grand peuple. Je me sentis pris alors du désir d'étudier de près cet art de l'époque de Périclès, si différent de celui que Winckelmann m'avait appris autrefois à regarder comme la véritable expression du génie grec en sculpture. De là mes travaux sur Phidias et sur le temple qu'il a décoré des chefs-d'œuvre de son génie.

Comme beaucoup de mes contemporains, qui n'ont pas fait de l'art grec une étude particulière, je m'étais figuré que le dernier mot de cet art était dans l'Apollon du Belvédère, dans le Laocoon ou dans le Torse d'Apollonius. Il n'y a guère plus d'un demi-siècle, les statues que je viens de nommer étaient regardées en effet sans contestation comme les chefs-d'œuvre de la sculpture antique; et, même après les découvertes de notre siècle dans le champ fécond de l'archéologie grecque, les idées de Winckelmann sur l'art antique et son histoire ont conservé longtemps un empire dû aux vues ingénieuses, bien que fausses, qui ont rendu si longtemps son livre populaire.

Rendons justice à cet illustre antiquaire. Non-seulement il a donné l'impulsion aux études qui ont l'art

antique pour objet, mais il a, le premier, aperçu le lien qui devait rattacher les unes aux autres les diverses parties de son histoire. « Le premier, dit Schelling[1], il eut la pensée de considérer les œuvres de l'art d'après le procédé et les lois que suit la nature dans ses œuvres éternelles, tandis qu'avant et après lui toute création de l'activité humaine était regardée comme l'œuvre d'une volonté arbitraire et sans lois, et traitée conformément à ce principe. Son génie, comme le souffle d'un vent venu des climats plus doux, dissipa les nuages qui nous dérobaient le ciel de l'art de l'antiquité; et si maintenant nous en voyons clairement les astres, c'est à lui que nous le devons. »

Ces astres se sont peu à peu révélés à l'œil de la curiosité passionnée et intelligente. Des découvertes précieuses, faites sur le sol de la Grèce, en même temps qu'elles détruisaient le roman ingénieux de Winckelmann, ont permis de donner à une histoire nouvelle de l'art par les monuments des bases historiques et certaines. D'un côté, des révélations inattendues sortirent du sein

1. *Discours sur le rapport des arts du dessin avec la nature*, prononcé dans une séance de l'Académie des sciences de Munich, en 1807, traduit par M. Bénard.

de la terre avec les débris qui semblaient lui avoir été confiés exprès pour cette résurrection; de l'autre, des monuments déjà connus parurent, soit par le rapprochement avec ceux qu'on venait de découvrir, soit par une nouvelle interprétation des textes anciens, éclairés d'une lumière nouvelle. Vers 1812, une société de voyageurs et d'érudits, partis de divers points de l'Europe pour explorer les ruines de la Grèce, découvrit les marbres d'Égine et ceux de Phigalie. Peu de temps après eut lieu l'acquisition par le gouvernement anglais des marbres du Parthénon; la discussion à laquelle elle donna lieu changea presque complétement le point de vue sous lequel on avait considéré jusque-là l'art hellénique. L'expédition scientifique de Morée ouvrit la voie à de nouvelles investigations; les marbres d'Olympie, apportés en France en 1832, avec la permission du président Capo d'Istria, ont pris place au musée du Louvre à côté des fragments sculptés du Parthénon autrefois rapportés par M. de Choiseul. La Grèce, à peine libre, n'avait pas encore appris à se montrer jalouse de ses trésors. Depuis qu'elle jouit de son indépendance, sous un gouvernement national, de nouvelles découvertes sont venues s'ajouter aux anciennes. De ce nombre sont la colonne sculptée trouvée à Valanidéza, qui représente un

soldat en bas-relief de style archaïque, et, tout récemment, les fameux marbres d'Éleusis dont M. François Lenormant a envoyé les plâtres à Paris. La Grèce asiatique a fourni son contingent dans les marbres d'Halicarnasse qui sont aujourd'hui, avec les sculptures du Parthénon et les bas-reliefs de Phigalie, au nombre des richesses du Musée britannique.

Avec la liberté, les Grecs ont retrouvé peu à peu le goût des arts et le culte des traditions nationales. Le soin à donner aux antiquités fait maintenant partie des devoirs et entre dans les préoccupations d'un gouvernement réparateur. Dès 1834, un littérateur danois, M. Louis Ross, était chargé à Athènes de l'inspection et de la conservation des antiquités. Ce fut lui qui, par des fouilles heureusement dirigées, découvrit les débris du temple de la Victoire Aptère, détruit par les Turcs, et qu'ont relevé MM. Hansen et Schaubert. Il eut pour successeur M. Pittakis, antiquaire zélé pour la gloire de la Grèce, qui avait fourni à l'illustre Boëckh une partie des textes qu'on trouve dans son *Corpus inscriptionum*. On doit à la Société archéologique d'Athènes le relèvement des colonnes du Parthénon renversées par les Vénitiens et la réparation du temple de Thésée, dont une partie avait

été détruite par la foudre. Ces belles ruines, si longtemps abandonnées, sauvées par cet abandon même d'une destruction complète, durent s'étonner de sentir des mains pieuses relever leurs débris, essuyer leur poussière, les entourer d'honneurs oubliés, comme si l'indépendance de la patrie eût fait refleurir sous le ciel de l'Attique le culte des ancêtres, comme si les dieux de la Grèce eussent ressuscité du tombeau avec son peuple.

On sait quelle part active et directe la France a prise aux recherches sur l'antiquité grecque par la fondation de l'école d'Athènes [1], d'où sont sortis d'importants travaux et plusieurs hommes de science et de talent. L'Angleterre, bien qu'elle compte dans son sein des archéologues distingués, a surtout signalé son zèle par l'enlèvement organisé de toutes les vieilles pierres sculptées au profit de ses musées. Mais la meilleure part, il faut le reconnaître, a jusqu'ici appartenu à l'Allemagne dans les travaux dont la Grèce antique a été l'objet; l'art de la Grèce et sa mythologie ont reçu de l'érudition germanique, aussi profonde qu'ingénieuse et hardie, une lumière qui ne cesse pas de s'étendre et qui

1. Fondée en 1846 par M. de Salvandy. Elle est, depuis 1850, sous le patronage de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

semble vouloir pénétrer dans les recoins les plus obscurs de leur histoire. Espérons que la France, comme plusieurs symptômes le font croire, piquée d'émulation pour ces belles études, en y apportant à son tour la clarté et la précision propres à l'esprit français, contribuera à en fixer les résultats et à les rendre populaires.

Pour les études sur Phidias en particulier, sur le caractère de son génie et de son œuvre, la France ne le cède à aucun autre pays. Aux travaux des Anglais sur les marbres du Parthénon, aux dissertations si lumineuses de l'Allemand Otfried Müller sur la vie et les ouvrages de Phidias, qui forment la plus complète des études jusqu'ici publiées sur le grand artiste athénien, elle peut opposer les travaux d'Émeric David, ceux de Quatremère de Quincy, et ceux, plus récents, de M. Beulé et de M. de Laborde. Avant l'époque où les marbres du Parthénon furent révélés à l'Europe, Quatremère avait publié son *Jupiter Olympien*, où il retrouvait et mettait en lumière tout un art oublié, celui de la statuaire chryséléphantine, dont le Jupiter et la Minerve de Phidias étaient les chefs-d'œuvre. Il fut l'un des premiers à saluer d'un cri d'admiration et d'enthousiasme les sculptures du Parthénon lorsqu'elles passèrent des mains de

lord Elgin dans le Musée britannique. Dans un ouvrage intitulé *le Parthénon*, et qui reste malheureusement inachevé, M. de Laborde a reproduit tous les éléments d'une restauration de l'œuvre exécutée par Phidias pour la décoration de ce temple. On doit mettre à côté de ces monuments élevés à la gloire du maître d'Athènes la Minerve de MM. Simart et de Luynes, curieuse tentative où l'art et l'archéologie ont uni leurs efforts pour arriver à reproduire l'apparence et à retrouver l'effet de la Minerve de Phidias [1].

Humble disciple de maîtres illustres, j'ai essayé d'exposer les résultats de leurs travaux en y joignant les réflexions que m'ont inspirées à moi-même la lecture des anciens textes et la vue des antiques monuments qui se rapportent à Phidias. J'ai tâché de réunir dans ce livre tout ce qu'une étude attentive et enthousiaste m'avait appris sur Phidias, sur sa vie et sur ses travaux, sur le caractère de son génie et sur son rôle dans l'histoire de

1. M. François Lenormant a publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. VIII, 45e, 46e et 47e livr.) une nouvelle restitution de la Minerve, d'après une statuette trouvée par son père, que je me sens d'autant plus obligé de signaler ici qu'il n'en est pas question dans la suite du livre, le chapitre sur la Minerve étant déjà imprimé lors de la publication faite par M. Lenormant.

la sculpture grecque. Puisse mon travail avoir pour le lecteur quelque chose de l'intérêt que j'ai mis à l'entreprendre et à le poursuivre! Puissé-je mériter de n'être pas comparé à ces abeilles stériles dont parle un philosophe allemand, qui amassent de la cire dans leurs travaux, mais qui ne font pas de miel!

INTRODUCTION

I

VOCATION DES GRECS POUR LA SCULPTURE

Aucun art n'a été cultivé en Grèce avec plus de constance et de succès et n'y a joué un plus grand rôle que la sculpture. Ce que la peinture devait être plus tard pour l'Italie chrétienne, la sculpture le fut pour la Grèce païenne ; car, de même que le génie de l'Italie a son expression la plus parfaite dans les ouvrages d'un Raphaël et d'un Titien, de même, vingt siècles auparavant, le génie de la Grèce avait trouvé dans l'art des Phidias et des Polyclète sa forme la plus pure et la mieux appropriée. Au sein d'une civilisation riche en merveilles de tout genre, on voit dans l'un et l'autre pays un art dominer sur tous les autres, comme si le peuple qui l'a cultivé d'une manière spéciale avait voulu se caractériser en lui pour la postérité. La Grèce est le seul pays où la sculpture ait été un art populaire et se soit mêlée, d'une

façon étroite, à la vie publique. La peinture fut également populaire en Italie où elle triompha dans les églises, s'associa aux pompes du culte, et fit les délices du peuple tout entier, épris de ses saints et de ses madones comme l'avaient été les Grecs de leurs nombreuses divinités.

Il y a pour les arts des époques pour ainsi dire organiques. Ce sont, entre toutes, celles où une civilisation nouvelle sort de la barbarie. A ces époques, l'esprit humain s'éveillant d'un long sommeil, comme Adam dans l'Éden, contemple avec un naïf étonnement les merveilles au milieu desquelles il habitait sans les voir, et, à l'aspect de tant de beautés nouvelles, sent en lui des émotions et des facultés inconnues. Ce sont les âges d'or de l'histoire. J'ignore si la sculpture reverra jamais le siècle de Périclès, ou la peinture celui de Léon X. Ce que je sais, c'est que le concours le plus extraordinaire de circonstances favorables, et, en quelque sorte, la plus admirable conjonction d'étoiles propices, était nécessaire pour créer, sous sa constellation passagère, la fécondité merveilleuse et la prodigieuse beauté de ces grands siècles de l'art. La culture la plus intelligente ne saurait jamais remplacer ce mouvement naturel et spontané d'une société qui tend à faire de l'art la principale affaire de tout un peuple et la suprême expression de sa vie nationale. De telles circonstances ne se sont rencontrées que deux fois dans l'histoire; la première fois, elles ont porté à la gloire les noms de Phidias, de Polyclète, de Praxitèle; la seconde fois, elles ont élevé au-dessus de toutes les renommées contemporaines les noms de Léonard de Vinci, de Titien et de Raphaël.

Pourquoi la sculpture a dû être l'art dominant dans la Grèce antique, on peut aisément s'en rendre compte. Chez un peuple appelé par une double vocation à cultiver la philosophie et les beaux-arts, d'un esprit indépendant et amoureux du beau, la forme humaine devait être et fut en effet l'objet d'un culte. Cette forme admirable, chef-d'œuvre de convenance et d'harmonie, apparaissait à ce peuple comme la figure de l'esprit dont elle rendait, pour ainsi dire, les lois visibles. Telle est l'origine à la fois philosophique et poétique de l'anthropomorphisme grec; c'est la divinité de l'esprit humain que la Grèce adore dans la beauté du corps humain. Or la sculpture est, parmi les beaux-arts, celui qui a pour but spécial de reproduire la figure de l'homme dans sa perfection idéale, abstraction faite des difformités accidentelles et des émotions passagères qui peuvent en altérer la majestueuse harmonie.

Chez les peuples religieux, et en général dans les pays où le développement individuel est entravé par l'état social, l'architecture est l'art dominant. De même que la sculpture est l'art individuel et philosophique, l'architecture est un art social et religieux. Là où le peuple, masse obscure, languit sous le despotisme sacerdotal ou monarchique, le génie national suffit souvent et parfois excelle à produire ces monuments d'une grandeur solide, qui témoignent hautement de la puissance publique, comme chez les Égyptiens, les Phéniciens, les Assyriens, les Perses. Ces édifices gigantesques dont la grandeur imposante étonne l'esprit et le refoule sur lui-même, plein d'une crainte mystérieuse, ressemblent aux

nations endormies sous l'oppression des religions de la nature et du despotisme oriental. Rien ne s'y détache de l'ensemble en saillie indépendante ; la sculpture, comprimée et rigide, n'est là que l'accessoire, parfois colossal, de l'architecture. Cependant cet ensemble n'est pas un tout harmonique. La disproportion est le caractère de cette architecture, auquel la sculpture répond par la monstruosité ; mais l'incohérence, la bizarrerie des parties disparaissent dans la puissance et la grandeur de la masse, de même que chez les peuples de l'Orient le génie individuel est absorbé par le génie social.

En Égypte, où la tradition a exercé l'empire le plus tyrannique, l'architecture fleurit comme art religieux et national ; elle élève ces montagnes de pierre qui portent dans leurs flancs de royales sépultures, et qui jettent leur tristesse sur la monotonie de l'horizon ; elle construit d'énormes enceintes et multiplie les colonnes en des séries de portiques interminables où la pensée se perd avec le regard[1]. L'idée du beau, produit d'une conception tout intellectuelle, n'a rien de commun avec ces rêves bâtis d'une imagination sombre et superstitieuse. Mais l'instinct de la grandeur joint au respect de la règle, le culte de la puissance visible et invisible, s'y font sentir comme dans toutes les institutions de ce peuple. A l'ombre de cette architecture gigantesque, solennelle-

1. « Les temples (égyptiens), loin d'offrir dans leurs plans l'unité intérieure, l'ensemble unique des temples grecs, furent plutôt des espèces d'agrégations d'édifices, des assemblages de parties qui pouvaient être multipliées à l'infini, comme le montre l'histoire du temple de Phtha à Memphis, dans Hérodote. »

(Otfried Müller, *Manuel d'archéologie*, § 222.)

ment monotone, la sculpture croît, mais n'éclôt pas. Enchaînée par le respect à la tradition religieuse, vouée à la tristesse par les mœurs et les usages de la vie égyptienne, elle demeure frappée d'immobilité comme l'esprit humain lui-même, pontife consacré du culte de la mort. Condamnée à reproduire sans fin des types invariables où la figure humaine se dégrade en d'étranges associations avec des formes animalesques, elle est l'expression de ce peuple mystérieux, soumis et grave, qui voit dans la vie des animaux une image de la vie divine et un modèle à suivre afin de participer lui-même, par l'asservissement à une règle imposée, à l'immutabilité sacrée des lois de l'univers.

A Tyr et dans ses colonies, où s'épanouit une civilisation brillante, résultat de l'industrie et du commerce, l'empire de la religion est assez fort pour retenir l'art sous sa domination. Les temples sont vastes et ornés; mais les images des dieux ne sont le plus souvent que l'assemblage incohérent de formes disparates. Les combinaisons les plus étranges de la forme humaine avec des figures d'animaux ou de monstres imaginaires semblent avoir été recherchées par les Phéniciens pour exprimer l'idée confuse d'une divinité qui n'était que la personnification obscure des forces naturelles. Quelquefois, pour lui conserver un caractère encore plus mystérieux, ils représentaient cette divinité sans aucune forme et voilée d'une façon singulière. Ces représentations, dont, à défaut d'autres monuments, nous retrouvons l'image sur des monnaies et des pierres gravées, contrastent avec les formes élégantes que ces mêmes hommes avaient

su donner à leurs vases et avec le raffinement de leur goût en fait de luxe. Rien ne montre mieux, ce me semble, quelle distance sépare une civilisation toute matérielle de la civilisation véritable, et comme quoi le progrès de l'art se lie essentiellement à un développement religieux ou philosophique[1].

L'art assyrien est celui qui approche le plus de la vie et de la beauté de l'art grec. Ce qui frappe dans les édifices de Babylone et de Ninive, après le caractère imposant qu'ils ont en commun avec les monuments de l'Égypte, ce sont les représentations animées de la vie réelle qui s'y déployaient sur les murailles. Les bas-reliefs assyriens sont supérieurs, au point de vue de la plastique, aux bas-reliefs égyptiens, dans lesquels il ne faut voir, avec O. Müller, qu'une sorte d'écriture destinée à raconter des faits et à exprimer des idées, sans aucune pensée esthétique. Les scènes variées de guerre et de chasse qu'ils présentent dénoncent une vie nationale active et brillante, où le roi joue le rôle d'une divinité terrestre, assise sur son char, commandant le respect et l'obéissance. Les figures symboliques des dieux revêtent une majesté calme qui semble avoir été inspirée aux artistes par le spectacle de la nature. L'art assyrien est libre dans son inexpérience; il n'a rien de la roideur des formes imposées par une tradition religieuse; de là le charme qui perce à travers sa rudesse. Mais s'il a trouvé la vie dans l'indépendance, il est resté loin encore de l'idéal. Il était réservé à l'anthropomorphisme grec de

1. O. Müller, *Manuel d'archéologie*, § 243.

rencontrer la beauté souveraine dans l'union étroite de la nature humaine avec l'idée divine[1].

Les monuments de la Perse donneraient lieu à des remarques analogues. Une magnificence barbare, un luxe intempérant de décoration, caractérisent l'architecture persane, tandis que la sculpture offre un mélange singulier de roideur et de finesse, de dureté et d'élégance, emblème frappant d'un peuple qui vieillit sans progresser; la main se raffine, les procédés du travail se perfectionnent, l'esprit reste endormi dans ses langes[2]. Il ne se réveillera complétement qu'en Grèce, chez les enfants d'une race privilégiée entre les races aryennes. Les temples-cavernes de l'Inde antique, ornés de sculptures bizarres, représentent l'état le moins avancé de l'architecture et de la plastique.

Au moyen âge, sous l'influence d'idées bien différentes, la sculpture se montre également dépendante de l'architecture; et tandis que celle-ci produit des chefs-d'œuvre d'un genre nouveau, l'autre s'arrête à un degré de développement très-inférieur. Ici l'on n'a plus affaire aux religions de la nature qui écrasaient l'esprit sous leur morne tyrannie, comme les géants de la mythologie étaient écrasés sous les montagnes accumulées par la divine colère. Aussi l'élan est hardi et sublime. Les flèches des cathédrales déchirent les nuages et s'avancent

1. Voyez *Lettres de M. Botta sur ses découvertes à Korsabad*, publiées par M. Mohl, Paris, imprimerie royale, 1845; Layard, *Nineveh and its remains*, Londres, 1854.

2. Voyez *Relation d'un voyage en Perse*, par Flandin et Coste, Paris, 1851, t. II, p. 148, 166, 176, 195, où se trouve la description des ruines de Persépolis.

dans l'air au-devant du soleil. Mais tout monte vers le ciel, et, dans les régions terrestres, il n'y a ni dilatation ni épanouissement; ce n'est qu'une échappée dans l'altitude. Il n'y a là pour la sculpture qu'un humble rôle de décoration. Le Dieu infini et invisible, qui remplit le sanctuaire de sa présence, n'a pas besoin d'apparaître sous des traits mortels. Quant aux anges et aux saints, leur corps n'est que le signe extérieur d'une vie toute spirituelle. Autant que les idées chrétiennes de pénitence et d'ascétisme, les formes élancées de l'architecture du moyen âge commandaient aux figures qu'on y associait l'allongement et la maigreur. La sculpture, enchaînée au pilier gothique, ne prit un peu de vie pour rompre ses liens qu'après avoir été visitée par un rayon venu de l'antiquité dans la nuit des cloîtres et des cathédrales.

Il en est tout autrement dans la Grèce antique. Aux temples massifs, disproportionnés, aux sanctuaires mystérieux de l'Égypte et de l'Asie ancienne où se cachent des idoles bizarres et qu'environnent des colosses monstrueux; aux églises où le Dieu pur esprit plane invisible sous des voûtes élevées, la Grèce oppose les demeures élégantes et joyeuses, tout éclatantes de beauté et de lumière, de ses dieux à figure humaine, comme elle oppose son génie philosophique et moral au génie symbolique et religieux de l'antique Orient et aux mystiques élans de la pensée chrétienne. On peut dire de la sculpture grecque qu'elle domine et régit l'architecture comme elle est ailleurs dominée et régie par elle. Ici l'architecture reçoit la loi du beau comme la sculpture.

C'est sans doute la raison pour laquelle Vitruve établit entre les proportions du corps humain et les lois de l'architecture une analogie fausse peut-être au point de vue scientifique[1], réelle au point de vue esthétique. Cette idée même de proportion qui éclate comme la lumière dans toutes les œuvres de l'art grec, et qui donne à l'architecture un caractère de perfection inconnu auparavant, semble suggéré à l'esprit par la contemplation du corps humain, ce chef-d'œuvre vivant de convenance et d'harmonie. C'est à la forme humaine que semble empruntée cette symétrie qui n'est pas la symétrie froide de notre architecture classique moderne[2]; c'est à la forme humaine sans doute, bien plutôt qu'à la nature inanimée, que les architectes grecs ont eu la pensée de ces courbes dont j'aurai plus tard à parler, et qui corrigeaient par je ne sais quoi d'organique la sécheresse de la géométrie. Dans leur enthousiasme pour la beauté de l'homme, après lui avoir autant que possible ravi l'ondulation de ses lignes si harmonieusement balancées, ils ont été jusqu'à revêtir de couleurs leurs édifices, afin de mieux imiter la nature par une apparence de vie.

En Grèce, les statues ne sont pas faites pour l'ornement des temples, mais bien les temples pour le logement

1. *De architectura*, lib. IV, cap. I. Voyez les réflexions de Hope, *Histoire de l'architecture*, chap. V, p. 24 de la traduction. Comparez Penrose, *An investigation of the principles of Athenian architecture*, London, 1851, chap. XIV, p. 78.

2. Le mot même n'a pas la même signification en grec et en français. Symétrie, en français, signifie *un rapport de parité et d'égalité*, ainsi que l'a fait remarquer Perrault (*Architect. génér. de Vitruve*, p. 40), tandis qu'en grec il exprime un *rapport de raison*.

des statues; les temples sont les demeures des divinités qui les habitent sous leur forme consacrée. Le Parthénon, par exemple, est le séjour de Minerve, véritablement présente dans la statue de Phidias, et qui se plaît dans les murailles élevées pour elle par son peuple. Le colosse de Phidias est l'âme dont le Parthénon est le corps, qui en rassemble, retient et dispose autour d'elle les éléments, en régit les proportions, commande les formes, et communique sa beauté à l'ensemble. Aussi est-ce à un sculpteur, à Phidias lui-même, que la direction générale du monument, aussi bien pour le plan que pour la décoration intérieure et extérieure, avait été confiée par Périclès. On sait que les plus illustres sculpteurs de la Grèce, tels que Polyclète, Scopas, Gitiadas, etc., ont été en même temps architectes, et qu'ils exerçaient l'architecture comme un art dépendant de la sculpture.

Je dois expliquer maintenant pourquoi la peinture, ainsi que je le disais en commençant, n'eut pas et ne pouvait pas avoir en Grèce la même importance que la sculpture, d'où vient qu'elle n'y développa qu'imparfaitement ses lois particulières et n'atteignit qu'une partie des effets dont la puissance lui est donnée. Un temps devait venir où elle aurait son tour. Quand la Grèce n'est plus qu'un nom, quand ses dieux sont tombés depuis longtemps avec son peuple; sous un ciel aussi pur, aussi doux que le sien, un autre peuple se lève, un art nouveau, ou tout au moins renouvelé, vient exprimer des pensées qui furent étrangères à l'antiquité, des sentiments que la Grèce et Rome n'ont pas connus. Cet art, c'est la peinture; à elle, le premier rôle dans l'Italie

chrétienne, amenée au culte de l'art par la connaissance récente et l'étude passionnée de l'antiquité. Lorsque le sentiment du beau et le culte de l'idéal faisaient ainsi dans le monde leur seconde apparition, quelque chose d'immense avait passé entre le ciel et la terre depuis les siècles de Périclès et d'Alexandre; une étoile nouvelle s'était levée à l'orient, sur une étable de Judée; et sous l'influence de ses rayons, la plus grande de toutes les révolutions s'était opérée dans le monde moral : le christianisme avait paru sur la terre.

Que le christianisme ait apporté aux hommes tout un ordre nouveau d'idées et de sentiments, c'est un point sur lequel il n'est pas nécessaire d'insister. Que l'art, au moment de sa résurrection glorieuse, ait subi l'influence du changement accompli dans les esprits et dans les mœurs, c'est un fait dont la logique doit la confirmation à l'histoire. L'idée qu'un peuple se fait de la beauté dépend nécessairement de la manière dont il comprend la vie et le but de la vie. L'idéal ne saurait être le même pour celui qui renferme la destinée humaine en des limites terrestres et pour celui qui voit dans la terre un lieu de passage et d'épreuve. Par l'avénement du christianisme, l'homme est jeté dans des sphères inconnues et aperçoit de nouvelles perspectives; le point de vue sous lequel il considérait le monde et se considérait lui-même est changé tout à coup; l'âme acquiert un sens nouveau, celui de l'infini; ses passions, ses sentiments, sont modifiés étrangement; la nature même subit en nous un déchirement profond et comme un secret divorce des éléments qui la composent; l'esprit

entre en lutte avec la matière. Sous l'influence d'idées nouvelles, de nouvelles sociétés se forment, d'autres mœurs apparaissent, d'autres rapports s'établissent entre l'homme et les choses, la vie se complique. Le christianisme avait rapporté du désert, où l'avaient conduit saint Antoine et saint Hilarion, le goût de la solitude et de la contemplation. Pendant la durée de ce chaos sanglant d'où le monde moderne est sorti, au milieu de guerres longues et désastreuses, un refuge est ouvert sous les arceaux des cloîtres aux âmes craintives et pieuses, pour prier et pour adorer. La nouvelle éducation de l'esprit humain se fait au sein de la vie ascétique, et c'est dans l'arche des couvents que sont sauvés du naufrage les débris précieux de la littérature et de la philosophie antiques. Ce fut aussi sous les voûtes du cloître que la peinture moderne tenta, d'une main encore incertaine, ses essais en des fresques mystiques. La résurrection de l'art du sein de l'antiquité trouva tous les yeux et toutes les âmes levés vers le ciel.

L'idéal antique diffère de l'idéal moderne en ce que le dernier réside plus particulièrement dans l'expression, tandis que le premier consiste dans la beauté pure. Les anciens ignoraient les élans mystiques de l'âme vers un monde inconnu, le dégoût de la terre, et cette séparation de la vie en deux parts, l'une supérieure et toute spirituelle, l'autre inférieure et matérielle. Leur vie était simple comme leurs sentiments et leurs passions; leurs idées ne s'élevaient pas au-dessus de l'horizon terrestre. Pour eux, l'homme était le centre du monde moral comme la terre était, dans leur conception ignorante, le

centre de l'univers physique[1]. L'esprit humain était Dieu, et le corps humain était sa demeure divine. De là un idéal de calme et de sérénité, né de la possession tranquille du monde et de la vie et du repos de l'âme dans la paix des lois éternelles. L'idéal de la beauté moderne se forme, au contraire, de souffrance et de mélancolie, et de cette ardeur de l'âme dévorant son enveloppe, que font naître en nous le sentiment de l'infini et l'inquiétude d'un désir jamais satisfait.

Autant la sculpture était propre, par sa nature et par ses lois essentielles, à réaliser l'idéal antique, autant elle devait se montrer insuffisante dans l'expression de l'idéal moderne. Bornée dans ses ressources, trouvant dans la nature même des éléments qu'elle met en œuvre la raison de sa réserve sévère, elle possédait les moyens de produire au jour, sous une forme harmonieuse, une idée simple et bien définie, mais elle ne pouvait ni donner un corps à des idées vagues, ni exprimer des sentiments complexes. Puissante et solide, elle avait représenté l'homme antique dans la beauté la plus pure de ses formes, sous l'aspect le plus noble, avec toute la majesté d'un souverain de la nature et d'un dieu de l'esprit ; elle avait élevé en quelque sorte sur le piédestal du monde la statue de l'humanité. Mais là était la limite de sa puissance. Après avoir ainsi fait sortir du marbre une vie paisible, florissante, fidèle à elle-même, et lui avoir donné l'immortalité de l'art, elle n'avait qu'à se

1. C'était l'opinion de Platon et d'Aristote. L'école de Pythagore avait, il est vrai, entrevu la vérité, mais l'autre opinion était la plus répandue.

déclarer vaincue devant l'esprit nouveau qui tirait des profondeurs de l'âme humaine le désir inquiet d'une autre vie et d'une autre immortalité. Pour bien rendre le mystère de cet être double que le christianisme avait substitué à l'homme ancien, il fallait un art aux ressources infinies, plein de rêverie et de prestige, puissant en effets variés ; un art à la fois mystique et sensuel, profond et dramatique, capable de saisir au passage les nuances fugitives des passions, d'en traduire à nos regards les luttes orageuses ; de suivre enfin, à l'ombre errante de ses ailes, le vol de cette colombe, l'âme humaine, qui, après avoir elle-même troublé l'eau des sources terrestres où elle était venue boire, s'envole vers le ciel, plaintive et toujours altérée.

La peinture est l'art chrétien et moderne comme la sculpture est l'art antique et païen. Elle a pour but particulier l'expression (τὰ πάθη), comme la sculpture a pour principal objet le caractère (ἦθος). Par la combinaison des lignes et des couleurs, par les jeux variés des lumières et des ombres, elle atteint des effets interdits à la plastique ; en paraissant ne se jouer que sur les surfaces, elle pénètre, comme un rayon transparent, les profondeurs de la nature humaine ; elle fait du visage de l'homme un théâtre où les secrètes passions du cœur apparaissent comme en scène, viennent montrer leurs personnages au jour artificiel, et, pour ainsi dire, réciter leurs rôles. Comme elle a dans son domaine, bien plus vaste que celui de la plastique, l'espace et le mouvement, elle peut composer des groupes dramatiques ; elle peut passer à son gré du monologue au dialogue, et com-

biner des scènes où le drame humain se révèle silencieusement tragique. Elle peut lutter de variété avec la poésie et produire sur nous un effet analogue à celui de la musique, au moyen d'une échelle harmonieuse des couleurs qui n'est pas sans un rapport secret avec l'échelle des sons. Il appartenait à la peinture de suspendre dans l'air et de noyer dans la lumière éthérée ces figures immatérielles, qui apparaissent dans les tableaux de l'Angelico comme des visions d'un autre monde. Par opposition, elle devait trouver sur une autre palette le secret des grâces voluptueuses et des molles séductions qui triomphent si superbement dans les Vénus de Titien. C'est surtout dans la peinture des têtes que l'art nouveau se distingue de l'art ancien. La sculpture avait, d'une main égale, répandu la beauté sur toute la personne humaine, faisant du corps humain un microcosme, suivant la conception de la philosophie antique. La peinture, obéissant à d'autres idées et au besoin de concentrer l'effet qui est dans son génie, s'applique plus particulièrement à rendre l'expression du visage. La seule *Joconde* de Léonard de Vinci, ce peintre de l'âme, comparée à une belle tête antique, suffirait à faire sentir la différence du génie de la Grèce avec celui de l'Italie nouvelle. L'Italie du xve siècle respire dans cette tête attrayante : le front haut et pensif, dont l'artiste a cru nécessaire de déguiser l'élévation en le voilant à demi, le regard profond et mystérieux, le sourire finement ironique, semblent proposer au spectateur l'énigme du sphinx moderne.

On doit penser, d'après tout cela, que le caractère de

la peinture antique devait se rapprocher de celui de la sculpture ; c'est ce qui avait lieu en effet. « La peinture « antique, a dit Otfried Müller [1], s'éloigne beaucoup « moins que la moderne de la route suivie par la plas- « tique, en ce qu'elle sacrifie constamment le coloris au « dessin et les effets de lumière à la forme. » Toutes les peintures jusqu'à présent découvertes témoignent de ce caractère *sculptural* de la peinture dans l'antiquité. Tout démontre que les anciens n'ont demandé à la peinture que ce qu'ils demandaient à la sculpture : des sujets simples et de belles formes. Ils ignoraient la puissance dramatique du coloris et le parti qu'on peut tirer, pour l'expression des passions, d'une distribution savante des lumières et des ombres. Ils ne cherchaient pas non plus le mouvement, admis par la graphique à un beaucoup plus haut degré que par la plastique ; mais ils conservaient dans leurs tableaux, aux attitudes et aux gestes des personnages, cet équilibre harmonieux qui est commandé à la sculpture par des lois sévères. En regard de cette peinture sculpturale de l'antiquité, il faut voir se développer les allures pittoresques de la sculpture de nos jours, comme pour mieux marquer le contraste des arts des époques. La sculpture moderne s'est jetée à la recherche du mouvement et de l'expression, de même que la peinture antique était restée fidèle au repos et à la sérénité ; l'une n'avait pas développé ses plus précieuses ressources, tandis que l'autre viole peut-être ses lois essentielles. Cette tendance aux effets de la peinture se

1. *Man. d'arch.*, § 134.

laisse voir déjà dans les ouvrages d'un Michel-Ange et d'un Puget, ces Titans de la sculpture moderne. On y reconnaît quelque chose de violent et de tourmenté qui n'est pas dans la nature de la plastique; on dirait que ces maîtres, dans leur lutte avec un art dont le génie est opposé au leur, ont visé à lui faire exprimer plus qu'il ne pouvait. « J'ai vu Michel-Ange, il est effrayant, » disait un jour le sculpteur Falconnet, au moment où il venait d'admirer les deux célèbres figures des *captifs*. « Le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce, » écrivait Puget à Louvois. Le signe de la violence exercée par l'artiste sur une matière rebelle se trouve dans l'étonnement mêlé d'une sorte d'effroi qu'inspirent, au lieu d'une satisfaction tranquille, les œuvres de ces illustres sculpteurs. Au lieu du développement régulier de l'art, on voit ici sa médiation impuissante. Le *Moïse*, par exemple, est sans contredit le plus étonnant ouvrage de sculpture qui ait été produit depuis l'antiquité. L'inégalité de la réalisation à la conception s'y fait sentir cependant; et, si je ne me trompe, l'admiration qu'on éprouve devant cette œuvre sublime s'adresse plus encore au sculpteur qu'à la statue; c'est Michel-Ange lui-même qu'on voit dans Moïse; c'est son esprit captif dans le marbre et faisant effort pour sortir qui frappe le spectateur de surprise et de respect. Je ne puis me défendre d'une pensée : c'est que l'artiste avait dans son imagination un tableau lorsqu'il faisait cette statue; il voyait une scène dont il n'a pu reproduire qu'une partie. Non que Michel-Ange ait dû regretter, en sculptant cette grande figure, de ne pas la représenter au milieu

des nuages et des éclairs, assise entre la montagne et le désert; même le pinceau à la main, il dédaignait les accessoires, et semble n'avoir reconnu pour digne de l'occuper que la seule figure humaine, agrandie par lui aux proportions de son génie; mais le peintre des prophètes et des sibylles, dans un tableau du législateur des Hébreux, eût complété l'expression que la rigidité du marbre comprime et que sa froideur éteint dans la statue. Le spectateur eût retrouvé les foudres du Sinaï dans le regard ardent du héros biblique; la puissante méditation d'une intelligence sublime se fût révélée dans le front brillant de clartés divines; l'enthousiasme eût gonflé la poitrine où se répand à flots si majestueux la barbe prophétique; et la grandeur sauvage de cette figure en eût paru plus terrible, la majesté du héros législateur étant accrue de celle d'un prophète religieux.

Le mérite incomparable des œuvres de la sculpture antique, c'est d'être complètes en elles-mêmes. Elles ne font songer à rien au delà de ce qu'elles représentent et n'offrent pas ce contraste, qui choque et intéresse à la fois dans un grand nombre d'œuvres modernes, entre la conception trop vaste ou trop subtile et la réalisation tronquée ou grossière. Elles n'inquiètent ni l'œil ni l'esprit; on n'y sent ni excès ni lacune; mais l'impression qu'elles font sur nous est, comme ces œuvres mêmes, une, simple et sereine. Les raisons en sont aisément concevables. Le champ où se mouvait l'intelligence des Grecs était étroit: les sciences mathématiques, encore dans l'enfance, n'avaient pas ouvert à leur esprit ces perspectives infinies où s'élance et se perd souvent la pensée mo-

derne[1]. Leur conception du monde était donc bornée ; et comme ils rencontraient très-près d'eux les limites de leurs spéculations scientifiques, leur esprit était contraint de se replier sur eux-mêmes, afin de s'y enrichir d'observations morales et de créations poétiques. Là, dans ce monde de l'esprit, de l'imagination et du sentiment, leur génie était à l'aise pour faire des découvertes, n'ayant besoin pour cela ni d'instruments ni d'une somme d'expériences et de connaissances antérieures. Il parcourait librement son domaine en tout sens. Mais ce domaine était aussi restreint ; l'horizon moral se fermait pour les Grecs à une distance plus courte que pour nous. Leur conception de la vie se bornait à l'existence terrestre comme leur conception de l'univers se bornait à ce qu'ils en pouvaient apercevoir de leurs yeux. Le rêve obscur d'une immortalité tout humaine, qui transporte dans une autre vie les jeux et les exercices de la vie terrestre, est la seule échappée que se permette l'esprit grec au delà de cette vie. Même, si l'on en croit Homère, cette immortalité devait être assez malheureuse : « J'aimerais mieux, dit à Ulysse l'ombre d'Achille[2], simple paysan, servir en mercenaire un

1. « La connaissance de la nature, en remontant à la plus ancienn physique des Hellènes, était tirée des profondeurs de l'intelligenc et résultait de contemplations intérieures plutôt que de la perception des phénomènes. » (Humboldt, *Cosmos*, t. II, p. 125.) Comparez Hemsterhuys, *Lettre sur la sculpture, œuvres philosophiques*, t. I, p. 32.

2. *Odyssée*, ch. XI, v. 489-491. — Ce passage, et d'autres analogues, tirés de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, ont été l'objet de la critique de Platon dans le livre III de sa *République*. Platon combattait, sur ce point comme sur d'autres, la croyance populaire, et tâchait d'y substituer l'idée philosophique d'une félicité immortelle pour le juste ; mais il s'agit ici de l'opinion commune.

homme pauvre et vivant de peu que de régner sur le peuple des morts. »

Le monde antique était donc petit, et, dans l'ordre moral comme dans la nature physique, partout l'horizon se rapprochait des yeux. L'homme, debout au centre de ce monde au delà duquel il croyait que rien n'existait, avait bien le droit de s'en croire le dieu, et, en substituant ses propres pensées aux lois mal connues de l'univers, de le recréer pour ainsi dire à son image, d'en interpréter à sa façon les phénomènes. De là une conception de l'ordre universel essentiellement humaine et grecque, très-pleine, très-harmonieuse et très-féconde pour l'art; de là un équilibre de toutes choses, tout un ordre simple d'idées et de sentiments, une morale tout esthétique, née, comme la science et la poésie, de l'observation de la nature par l'esprit grec. Les conceptions diverses de cet esprit, comme les épis d'une gerbe bien liée, se pressaient sous un anneau parfait, qui ne laissait rien échapper de ses richesses. C'est le secret de cette unité harmonieuse et de cette perfection qu'on remarque dans toutes ses œuvres, surtout dans les œuvres d'art. Tout en Grèce s'ordonne et se compose, pour ainsi dire, pour être saisi par l'artiste et pour lui présenter son idéal de façon qu'il puisse l'embrasser tout entier.

Tout concourt en Grèce au triomphe de la sculpture, les mœurs, les institutions, la littérature, la philosophie, tout y semble le reflet et comme la création de l'anthropomorphisme. Les mœurs ont une gravité libre où se réfléchissent, avec le culte caractéristique du beau, les idées esthétiques de convenance, de modération en toutes

choses, qui sont le propre de l'esprit hellénique; mal agir, c'est, pour les Grecs, manquer à la mesure ou troubler l'harmonie par une note fausse[1]. Les institutions procèdent du même esprit, elles ont pour objet le développement de l'esprit et du corps dans un équilibre harmonieux, l'embellissement de la vie et sa dignité. La Grèce a mis *l'art dans la vie* avant de mettre *la vie dans l'art*[2]. L'équilibre des constitutions politiques est une invention du génie grec; elles vinrent du besoin de concilier le plus grand développement possible de l'individu avec le plus bel ordre dans l'État. L'éloquence naquit à Athènes des orages de la place publique, comme Vénus du tumulte des flots de la mer; il appartenait à la Grèce d'instituer la royauté de la parole, cette fleur de l'esprit comme la voix était appelée la fleur de la beauté. C'est un lieu commun de louer le génie littéraire de la Grèce, l'exquise proportion et la sereine beauté de ses ouvrages, et cette allure légère de l'idée, qui dédaigne les ornements et n'admet qu'à peine une simple draperie. Pour l'esprit comme pour le corps, on pourrait presque dire que le costume national, en Grèce, est de ne point avoir de costume: tant ce peuple a de respect pour le beau, tant il se montre jaloux de sa pureté! La philosophie elle-même comme la religion consacre, à sa manière, ce culte du beau physique et moral. « Rien de trop » est la

1. C'est la double signification du verbe πλημμελέω. Voyez un exemple de l'emploi de ce verbe dans Xénophon, au sujet de Critias et d'Alcibiade. (*Mémorables*, I, 2.)

2. « Sachons mettre l'art dans la vie et la vie dans l'art. » (Daniel Stern, *Esquisses morales*.)

loi de la mesure, que la sagesse antique avait écrite au temple de Delphes à côté de cette autre loi de la philosophie : « Connais-toi toi-même[1] ! » Suivant Platon[2], le sage est un musicien accompli qui s'efforce de mettre l'harmonie dans son corps et dans son âme, afin de faire de la beauté de l'un l'emblème de la beauté de l'autre. Aristote dit[3] que, *s'il existait des hommes aussi beaux que les images des dieux, les autres hommes s'accorderaient pour leur vouer une obéissance absolue*. La civilisation grecque est comme le discours de Socrate sur la musique : elle se termine par le Beau[4]. Ajoutons que le dernier mot de la philosophie hellénique est la divinisation de l'esprit. On comprendra ce que pouvait et devait être pour les Grecs un art qui avait pour objet de représenter l'union du corps et de l'esprit sous son apparence la plus belle et la plus noble, revêtue, comme en une solennelle apothéose, d'une sérénité divine et de toute la durée qui peut appartenir au marbre ou au bronze glorifiés.

Je n'ai pas parlé de la mythologie ; tout le monde sait assez quels riches motifs et quelle intarissable source d'inspiration offrait à l'art cette foule de divinités dont la poésie avait peuplé le monde antique. La sculpture était particulièrement propre à rendre l'idée que le Grec se faisait de ses dieux ; celle d'une humanité supérieure, ornée de beauté et de jeunesse immortelles. « Les dieux et les hommes sont de même race, » dit

1. Pausanias, X, 24.
2. *République*, l. IX, à la fin.
3. *Politique*, I, 3.
4. Platon, *Républ.*, l. III.

Pindare[1]. Revêtir une idée divine d'une beauté souveraine et d'une matière inaltérable, c'était faire tout à la fois l'œuvre de la religion et celle de la sculpture, élever une statue et livrer à l'admiration des peuples un type saint. La véritable immortalité antique, c'est l'art qui la donne, et la véritable apothéose, pour les dieux comme pour les héros, c'est la sculpture qui la décerne. Toute la Grèce est dans cette apothéose.

Les tendances naturelles du génie grec sont si bien d'accord avec les lois essentielles de la plastique, que cette règle, qui semble avoir dû être formulée tout exprès pour la sculpture : *subordonner la passion au caractère et le caractère à l'idéal,* a été donnée par un célèbre critique allemand[2] comme celle de l'art dramatique chez les Grecs, c'est-à-dire de l'art qui, par sa nature, semble le plus éloigné de la plastique. S'il est une chose dont la sculpture doive user avec sobriété, c'est le pathétique. Andromède attachée à son rocher, la muse de la plastique écoute gémir et gronder le flot des passions; mais ce flot ne doit mouiller qu'à peine la divine nudité de ses pieds de marbre. J'ai déjà dit comment la sculpture s'était égarée en cherchant le mouvement et l'expression. Un exemple frappant de cet égarement du génie moderne dans la plastique se trouve dans le Milon de Puget, l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture française. Je ne me suis jamais arrêté, dans les salles du Louvre, devant cette œuvre capitale d'un fier et puissant artiste sans me sentir

1. *Néméennes,* ode VI, v. 1.
2. Guillaume Schlegel, *Cours de littérature dramatique,* traduct. franç., t. I, p. 226.

embarrassé du contraste qui existe entre la froideur, l'insensibilité du marbre et la violence des passions qui agitent l'âme, contractent les muscles et font se tordre dans l'agonie les membres du célèbre athlète. Ce drame pétrifié me fait songer aux flots congelés de la mer de glace, suspendus contre leur nature au-dessus des abîmes qu'ils devraient combler de leur chute retentissante. J'attends qu'un rayon favorable vienne délivrer la vie captive et me faire entendre le gémissement humain de ce spasme de marbre. Mais tout est immobilité, pâleur, compression froide, étouffement silencieux. On dirait qu'un enchantement fatal empêche le sang de couler dans les veines et de porter à la peau le signe des émotions intérieures, arrête le cri de douleur au fond de la poitrine, et suspend toutes les lois de la vie au moment même où, indignée de succomber dans sa force, elle éclate tout entière dans une lutte désespérée, dans une convulsion suprême. Qu'on se représente le même sujet rendu en peinture par un artiste d'un talent égal à celui de Puget! A l'instant, tout s'anime, les muscles s'agitent, les fibres tressaillent, les veines se gonflent, le cri de la chair et du sang se fait entendre, la douleur et la colère apparaissent sur les traits de l'athlète, une illusion puissante s'empare de mes sens, mon imagination n'a que peu de chose à faire pour se représenter la scène vivante, sans que pourtant l'horreur de la réalité la saisisse au point de rendre l'impression douloureuse; mais un mélange secret d'émotion et d'admiration proclame en moi le triomphe de l'art. Devant la statue, au contraire, mon impression divisée me laisse dans une sus-

pension pénible. La vérité plastique des détails afflige mes regards du spectacle d'une affreuse torture, mais sans entraîner mon imagination ni émouvoir mon cœur. J'admire la science de Puget et la prodigieuse habileté de son ciseau; mais en dépit des ressources de son talent, je sens que le sujet traité par lui n'est pas rempli, que le problème d'art n'a pas été résolu, non par la faute de l'artiste, mais par celle de la matière; j'emporte en me retirant l'impression d'une œuvre incomplète, exécutée par un grand maître en contradiction avec les lois de son art.

On dira peut-être que les Grecs eux-mêmes n'ont pas toujours banni les passions de la plastique. Plusieurs exemples de sculpture pathétique peuvent être cités, en effet, parmi les chefs-d'œuvre de l'art ancien. Nous manquons de détails sur le *Boiteux* de Pythagore de Rhégium, lequel était peut-être une statue de Philoctète. Ce que nous savons par Pline, c'est que l'auteur avait eu l'intention de rendre les effets du mal sur un corps affecté d'un ulcère, et qu'il y était parvenu au point de faire partager par les spectateurs la souffrance du patient[1]. C'était sans doute une de ces études curieuses de vérité physique qui ont précédé le grand style, à la fois idéal et vrai, dans le développement de l'art sculptural. A l'époque où vivait Pythagore de Rhégium, vers la 73e olympiade, époque où florissait aussi l'école d'Égine, la sculpture grecque n'avait pas encore pris l'essor qu'elle prit un peu plus tard à Athènes, après la seconde guerre

1. *Nat. Hist.*, XXXIV, 19.

persique ; l'art hésitait encore entre des voies diverses, cherchant ses lois. Au contraire, à l'époque où fut sculpté le Laocoon, autre exemple célèbre de sculpture pathétique, l'art était depuis longtemps en décadence ; et quelque talent qu'ait pu avoir un artiste grec vivant à Rome du temps de Titus, on comprend qu'il ne faille pas chercher dans ses ouvrages le vrai caractère du génie grec, tel qu'il apparaît dans les sculptures du siècle de Périclès ou même de celui d'Alexandre. Au temps d'Agesander la sculpture, depuis l'époque où, avec Pythagore de Rhégium, avec Calamis d'Athènes, elle en était aux premiers efforts pour donner le caractère de la vie à la représentation exacte du corps, avait parcouru, pendant plus de cinq siècles, le cycle entier de ses développements rationnels, et l'expression des passions était le dernier terme d'une série de transformations dont elle avait honoré sa longue et féconde carrière, une dernière tentative heureuse pour se rajeunir. La statue de Pythagore de Rhégium et le fameux groupe d'Agesander sont donc hors de cause. Mais il n'en est pas ainsi des Niobides de Florence, dans lesquelles il faut reconnaître l'œuvre de Praxitèle ou de Scopas qui, l'un et l'autre, appartiennent à la période la plus brillante de la plastique. Une conjecture de M. Cockerell, aussi vraisemblable qu'elle est ingénieuse, induit à penser que ces statues ont autrefois décoré en Grèce le fronton de quelque temple d'Apollon. Là elles devaient s'offrir comme sur une espèce de théâtre et produire l'effet d'une véritable composition dramatique. Nous avons donc ici, non pas seulement une figure exprimant des passions, mais

une tragédie en marbre, un drame religieux et pathétique par un Euripide de la sculpture. Ce n'est pas sans dessein que j'écris le nom d'Euripide. Ce poëte, si grand si on le compare à nos auteurs de tragédies pseudo-grecques, a cependant commencé en Grèce la décadence de l'art dramatique. On peut dire de Scopas qu'il a, le premier, fait descendre la sculpture des hauteurs sereines de l'art, où Phidias et Polyclète l'avaient portée, dans un ordre de beautés moins simples et moins pures. Comme la poésie, et par une loi fatale de déclin, la sculpture, à son tour, subit la décadence générale des idées et des mœurs. Mais avec quelle réserve cependant elle s'abandonne à la pente du temps; je dirais presque avec quelle pudeur! Il semble voir une honnête femme hésitant au seuil d'une demeure profane. Comme le sculpteur inconnu de ces belles et éplorées Niobides a su, dans l'expression de la terreur et de la souffrance, respecter la beauté et la dignité de la forme humaine et se conformer aux lois de son art! De même que dans les tragédies faites pour la scène, le sujet a conservé sa grandeur épique, et la figure de Niobé semble une expression d'Homère faite marbre, tant la douleur maternelle y revêt de majesté héroïque. C'est encore plutôt la vengeance d'Apollon et de Diane que la douleur de Niobé que l'artiste a cru représenter, et c'est l'enseignement religieux plutôt que l'émotion dramatique qui fait le caractère de la composition [1].

1. Crésilas, l'un des contemporains de Phidias, et qui appartenait à l'ancienne école attique, fut un des artistes grecs qui cherchèrent l'expression dans la sculpture. Son *Amazone blessée,* dont

Cet usage des Grecs de décorer de statues les frontons des temples offrait à la sculpture l'occasion de développements admirables. Quelle meilleure place, en effet, pour une représentation idéale et religieuse des divines légendes, que ce théâtre en plein ciel, dominant de haut le sol d'où les yeux des spectateurs se levaient vers sa scène lumineuse! Les muettes tragédies qui s'y déroulaient étaient, d'ordinaire, d'un genre calme. Telle était, par exemple, l'apparition de Minerve parmi les dieux après sa sortie du front de Jupiter, ou sa dispute avec Neptune pour le nom à donner à Athènes, dans les frontons du Parthénon. La sculpture ne se contentait pas d'offrir aux fidèles de la Grèce les images de leurs dieux dans leurs statues consacrées ; elle exposait à sa manière la théologie et l'histoire religieuse dans de grandes compositions traitées soit en ronde-bosse, soit en bas-relief, sur les murailles des temples. La peinture chrétienne racontera de même plus tard, sur les murs intérieurs des églises, les merveilles de l'Évangile et les miracles de la légende dorée. On voit que la plastique regagnait en grandeur épique ce qu'elle perdait en intérêt dramatique. Ce n'était pas pour elle la seule compensation. S'il est vrai que les sculpteurs grecs ont maintenu avec soin les barrières de leur art, tout en les faisant plier quelquefois pour les besoins de la circonstance, en revanche, ils ont tiré d'un domaine étroit, mais rendu par eux riche et fécond, tout ce qu'il pouvait légitimement produire.

on croit avoir une copie au Louvre, peut servir d'exemple de la manière dont les Grecs, à cette époque, entendaient la sculpture pathétique.

Richesse et variété de la matière, coloration du marbre, mélange habile des métaux, ornements et artifices de toutes sortes, rien n'était épargné pour faire de l'art favori des Hellènes le plus merveilleux de tous les arts, qui pût à la fois plaire aux esprits sévères et délicats et frapper l'imagination de la multitude. C'était peu du marbre de Paros ou du Pentélique, du bronze d'Egine ou de Délos ; on demanda son or à l'Asie, à l'Afrique son ivoire ; on alla chercher au loin les métaux les plus rares, les pierres les plus précieuses pour en former ou pour en parer les idoles du peuple. Ou plutôt la sculpture fut elle-même l'idole pour laquelle on mit à contribution le monde entier afin de l'entourer de magnificence. Toutefois ce n'est pas pour avoir été *riche*, mais pour avoir été *belle*, que la sculpture grecque a droit à notre enthousiasme. C'est pour avoir porté dans l'imitation de la nature le sens exquis de l'idéal sans lui sacrifier la vie, c'est pour avoir gardé à la forme humaine, en l'animant d'un souffle divin, sa beauté et sa noblesse inaltérées.

On a assigné pour causes principales au développement si admirable de la sculpture grecque la double liberté politique et religieuse. Personne n'est moins disposé que moi à contester l'influence heureuse de la liberté sur les arts aussi bien que sur les mœurs et sur la vie des peuples. Il importe cependant de distinguer des causes les circonstances favorables, si favorables qu'elles soient. Le culte du beau, l'amour de la liberté, étaient innés au cœur de la race hellénique ; ils sont de l'essence de son génie. Si l'indépendance d'esprit de cette race à

l'endroit des traditions et des dogmes religieux a favorisé le développement de la poésie et des beaux-arts, il faut reconnaître que le goût naturel des Grecs pour les belles fictions et les belles images les conviait à cette indépendance généreuse. La liberté politique fut un produit de la même sève. Philosophie, institutions, poésie, arts, autant de fruits du même arbre dont la racine était au plus profond des instincts de la race grecque ! On peut comparer le génie de la Grèce antique à cet hermaphrodite de la mythologie, qui portait en lui seul tous les éléments de sa fécondité, avec tous les dons de la force et de la grâce.

Si l'on en croit Dion Chrysostome[1], l'autorité de la poésie aurait précédé en Grèce l'autorité des lois. Celle de la religion fut certainement la plus ancienne ; mais elle céda de bonne heure au développement illimité de la poésie, qui ne se fit pas faute de remanier à sa fantaisie les vieilles traditions sacerdotales. Dès avant les temps homériques, il y avait une première réforme opérée par la poésie dans les croyances; une seconde réforme fut l'ouvrage de la sculpture et de la peinture dont le développement avait été beaucoup moins rapide. Pendant que la poésie, prenant un essor indépendant, jouait avec les vieux mythes et brodait sur le fond ténébreux des croyances antiques ses fantaisies brillantes, la sculpture demeura d'abord et longtemps inféodée à la religion, soumise à des lois sacerdotales, sans doute parce que son développement dépendait d'un état plus

1. *Discours sur la connaissance première de Dieu.*

avancé de civilisation. Enfin le génie grec s'épanouit dans toute sa puissance et toute sa beauté. Entre le onzième siècle et le sixième, il y a comme un sommeil bercé de rêves, au chant des Muses, pendant lequel se prépare l'affranchissement total de l'esprit et de l'imagination. En même temps que s'éveille la philosophie, l'art commence à s'agiter dans son maillot. L'histoire de l'affranchissement de la Grèce par la poésie semble avoir été racontée dans l'hymne à Apollon. Le poëte homérique nous montre le dieu enfant rompant les liens dont l'avaient enchaîné au berceau les divinités présentes à sa naissance :

« Cependant, ô Phébus ! dès que vous eûtes goûté la nourriture divine (le nectar et l'ambroisie que lui présentait Thémis), les ceintures d'or ne peuvent plus retenir votre impétuosité, les liens ne vous arrêtent plus, et tous les langes sont déchirés. Soudain, le brillant Apollon dit aux déesses :

« Qu'on me donne une lyre harmonieuse et des arcs recourbés, et je révèlerai désormais aux hommes les oracles certains de Jupiter. »

« En parlant ainsi, Phébus à la forte chevelure, et qui lance au loin ses traits, s'avançait fièrement sur la terre féconde ; toutes les déesses étaient frappées d'étonnement [1]. »

Ne semble-t-il pas qu'il s'agit de l'esprit hellénique déployant sa divinité par une croissance rapide après

1. *Hymnes* d'Homère, I. J'emprunte la traduction de Dugas Montbel. (*Odyssée et poésies homériques*, 3e édition, p. 338.)

s'être affranchi par un vigoureux effort de la jalouse tyrannie des vieux sanctuaires?

La religion de la Grèce commence par être, comme les religions de l'Orient, un culte de la nature. Des pierres brutes, des morceaux de bois sculptés grossièrement, suffisent pour rappeler par un signe aux adorateurs des dieux primitifs l'idée vague de ces dieux qui n'ont pas eu le temps de prendre forme dans l'imagination populaire. Plus tard, le développement des idées religieuses donne lieu à des représentations symboliques, plus ou moins monstrueuses, dont les statues même des beaux temps de l'art présentent, dans certains détails, le souvenir encore reconnaissable. Peu à peu cependant, la civilisation grandissant, les idées se fixent en s'épurant, la religion se transforme, et les anciens dieux de la nature revêtent de plus en plus un caractère moral. L'antique symbolisme, relégué dans les accessoires, disparaît devant la pure beauté de la forme humaine, toujours plus parfaite à mesure que l'art, affranchi de toute tutelle sacerdotale, grandit et se perfectionne. Bien loin de matérialiser l'idée religieuse, cet anthropomorphisme la spiritualisait au contraire; il tirait la divinité du chaos de la nature, comme Jehovah dans la Genèse en tire l'humanité, pour lui donner l'organisme le plus parfait, la forme la plus noble, et la marquer au front du signe de la liberté. Une fois dans cette voie, l'idée divine s'épure de plus en plus et arrive, dans le Jupiter Olympien, à un caractère éthique très-élevé. Un temps devait venir, il est vrai, où le culte de la forme humaine comme figure de l'esprit

devait dégénérer en idolâtrie sensuelle. L'art et la religion eurent en Grèce une même gloire et une même décadence. La sculpture, qui avait contribué à l'élévation de l'idée divine, contribua plus tard à sa dégradation; mais ce ne fut que lorsque, toute chose commençant à décliner, la civilisation grecque tout entière parut pencher vers sa ruine. Le sensualisme envahit alors la sculpture; et la religion, dont l'art avait été le propagateur actif et joyeux, se corrompt avec lui et avec le peuple.

Les institutions politiques contribuèrent sans doute puissamment en Grèce au progrès des arts et en particulier de la sculpture. Winckelmann a constaté, non sans raison, leur heureuse influence. Il est certain que tout semble s'être ordonné de bonne heure pour donner au génie du peuple son libre et plein essor. Après le brisement des institutions sacerdotales, d'où résulte leur dépendance des institutions civiles, fait accompli dès les temps héroïques, rien ne pouvait se produire de plus favorable à l'art que le morcellement de la Grèce en une foule d'États autonomes, ayant chacun leurs divinités particulières, leurs institutions, leurs fêtes, leurs héros, leurs magistrats, leurs traditions. La forme républicaine, qui devint bientôt la forme générale du gouvernement de ces peuples, vint accroître l'élan par le sentiment qu'elle donna à chaque homme de sa force et de sa dignité. Dans ces petites républiques de la Grèce, comme l'a fait remarquer Hemsterhuis[1], tout individu était

1. *Lettre sur la sculpture, Œuvres philosophiques*, t. I, p. 32.

essentiel, aucun membre de la société n'était inutile ni indifférent. De là une activité générale, constante, entretenue par les guerres continuelles d'État à État, surexcitée par l'émulation entre les citoyens, par l'exercice des droits, par le spectacle de la prospérité et de la gloire. Les circonstances politiques furent donc éminemment favorables aux progrès des arts, et en particulier de la sculpture; mais elles n'en furent la cause ni spécialement, ni d'une manière générale.

La divinité d'Apollon, voilà d'où viennent l'harmonie de sa lyre et la vertu de son arc; c'est elle qui fait jaillir les chants inspirés et lance les traits redoutables. Sans elle, eût-il brisé les liens dont on avait chargé son enfance, il n'aurait pas bâti le temple de sa gloire au pied du Parnasse.

D'autres circonstances d'un autre ordre ont été assignées comme causes aux progrès et à la perfection de l'art favori des Hellènes. On a parlé du climat. Je suis loin de nier l'influence qu'un soleil chaud sans être brûlant, un air élastique et pur, peuvent avoir sur l'organisation pour accroître la force et la subtilité de l'esprit. Néanmoins, c'est indirectement, par son action sur les mœurs et sur la beauté physique, que le climat a pu surtout influer en Grèce sur le développement de l'art; en quoi il a été puissamment aidé par les opinions et les institutions nationales. Wieland[1] accorde trop peu sans doute à l'influence des mœurs dans le progrès de la sculpture. Il fut heureux pour cet art que la Grèce n'ait

1. *Essai sur l'idéal chez les anciens*. Voyez les *Mélanges* de Wieland, traduits par Loève Veimars, Paris, 1824.

pas connu cette idée de honte et de misère qui s'attache à la nudité dans nos sociétés chrétiennes. La nudité absolue des athlètes dans les jeux publics, celle des jeunes gens dans les gymnases, le vêtement léger des courtisanes, celui même des femmes honnêtes, ces draperies ouvertes et flottantes dont les plis, aussi gracieux que souples, se disposaient d'eux-mêmes autour du corps de façon à révéler une beauté de la forme à chaque mouvement de la vie : tout cela multipliait pour les artistes les occasions d'observer la nature, en même temps que leur imagination s'enflammait par la vue du beau sous ses aspects variés. Jamais, quand bien même la nature offrirait de nos jours et dans nos climats des modèles comparables pour la pureté des formes à ce qu'étaient les Grecs du temps de Périclès, jamais les tristes études faites par nos artistes dans l'atelier, sur des figures maussades et contraintes, ne remplaceront celles que faisaient librement et joyeusement les artistes grecs, à toute heure du jour, sur les beautés que le hasard ou la familiarité présentait à leurs yeux en de continuelles rencontres. Nous verrons plus loin ce que dut la sculpture à la célèbre institution des jeux Olympiques. Phryné elle-même réclame sa part de gloire dans la perfection de l'art des Praxitèle et des Lysippe [1].

La beauté de la race grecque fut certainement, et quoi qu'on en ait pu dire, une source précieuse d'inspi-

1. On sait que cette célèbre courtisane se fit voir plusieurs fois nue en public. La première fois, ce fut aux fêtes de Neptune. (Athénée, XIII, 22.) Le bain public constituait dans ces fêtes une sorte de rite. (A. Maury, *Religions de la Grèce antique*, t. II, p. 219.)

ration pour la sculpture, à laquelle elle fournit d'admirables modèles[1]. On a nié cette beauté. Cependant elle subsiste encore et conserve, en dépit des invasions qui ont mêlé tant de sang barbare au vieux sang des Hellènes, son noble caractère. C'est un fait en faveur duquel je pourrais alléguer plus d'une autorité. Je me borne à une seule : « Il existe, dit le célèbre Thiersch, un rapport d'analogie entre les habitants et le pays. Partout on retrouve une race belle, agile et bien faite. Il est resté quelque chose des formes antiques dans la structure du corps et les traits de feu qui animent ces superbes figures depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse. Chaque âge a sa beauté particulière. Les enfants paraissent en général

1. On s'est demandé quelquefois si les artistes grecs avaient des *modèles* dans le sens où nous l'entendons, ou s'ils ne faisaient qu'étudier la nature au passage. Il est certain que les œuvres qui nous restent d'eux n'ont rien de la froideur des *académies ;* tout y respire, au contraire, une liberté sans laquelle il n'y a point de grâce. D'un autre côté, il est assez difficile d'imaginer comment des observations fugitives auraient pu conduire aux connaissances précises qu'on admire dans les statues grecques. Les artistes anciens n'avaient pas la ressource des études anatomiques; un préjugé religieux qu'on retrouve en Europe pendant le moyen âge, et qui existe de nos jours encore en Orient, paraît avoir interdit aux Grecs la dissection humaine jusqu'à l'époque de Galien. (Voy. cependant les observations de M. Littré, dans l'introduction de sa traduction d'Hippocrate, t. I, p. 236, et aussi Émeric David, *Recherches sur l'art statuaire,* p. 173 et suiv.) On trouve des allusions à l'usage des *modèles* dans quelques écrivains anciens. Telle est l'anecdote souvent racontée des jeunes filles d'Agrigente posant devant Zeuxis. Au rapport d'Athénée (XIII, 20), le sein de Laïs fut souvent copié par les peintres. O. Müller a remarqué qu'il n'est nulle part question de *modèles d'homme.* (*Man. d'arch.*, § 332.) La gymnastique suffisait-elle aux études de la beauté masculine?

un peu languissants ; mais la beauté se développe rapidement dans les jeunes gens qui approchent de la virilité. Il y a même en eux quelque chose de gracieux, de virginal, qui devrait appartenir à l'autre sexe[1]. » La beauté des femmes paraît, il est vrai, ne pas répondre dans la Grèce moderne à celle des hommes, mais c'est sans doute faute de culture, et Thiersch nous apprend qu'il s'en trouve encore qui peuvent rappeler les Hélènes et les Aspasies des anciens. Un écrivain moins bienveillant pour la Grèce avoue cependant qu'on peut trouver de belles Grecques dans quelques îles privilégiées et dans quelques replis de montagne où les invasions n'ont pas pénétré, et loue, comme Thiersch, la beauté des hommes[2]. Les soins à donner au corps, à son développement, à la pureté de ses formes, tenaient une place considérable dans les mœurs de l'antiquité grecque et faisaient partie de l'éducation. Cela seul est une preuve que la beauté était chez les Grecs un don naturel que l'on s'efforçait de perfectionner par l'art. Quand à cet idéal qui n'aurait pas eu la réalité pour base, sorte de fantôme dont l'imagination des grands artistes aurait été visitée dans la solitude de leurs travaux, il faut le laisser à Cicéron et aux écrivains qui traitent de l'art en langage oratoire, sans se préoccuper de ses conditions matérielles[3].

1. Thiersch. *De l'état actuel de la Grèce*, Leipzig, 1833, t. I, p. 289.

2. *La Grèce contemporaine*, p. 46.

3. Voici le passage de Ciceron (*Orator*, c. II, § 8) : « Nec verò ille artifex (Phidias), cùm faceret Jovis formam aut Minervæ, con-

Le nombre des statues était si considérable en Grèce qu'on aurait pu dire des Grecs, à l'époque où ils avaient perdu avec la liberté les vertus de leurs ancêtres, qu'il y avait chez eux plus de dieux que d'hommes. Au temps de Pline le Naturaliste, après les spoliations exercées par les proconsuls et les empereurs, parmi lesquels il y eut des amateurs passionnés des œuvres de l'art, il n'y avait pas encore moins de trois mille statues à Athènes, et l'on en comptait un pareil nombre à Olympie et à Delphes. Athènes, la plus religieuse des villes grecques au rapport de Pausanias[1], la ville où le génie ionien s'épanouit dans toute sa beauté[2], l'œil de la Grèce[3], selon la poétique expression de Milton, Athènes fut surtout la ville des statues. Dans ces cités républicaines, et spécialement dans la plus démocratique, l'art exerçait une sorte de magistrature; les images en bronze et en marbre des hommes illustres, en même temps qu'elles servaient de luxe sévère à la place publique, portaient dans tous les cœurs l'enthousiasme et l'émulation. L'Athénien qui se rendait de sa maison à l'assemblée du peuple rencontrait partout sur son passage les figures des divinités

templabatur aliquem, e quo similitudinem duceret : sed *ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam*, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. » Voy. sur cet *idéal* les réflexions d'Otf. Müller, *De Phid. vit. et op.*, p. 60 et suiv.

1. I, 24.

2. On a dit avec vérité que le génie ionien était *le génie grec dans son expansion*, et le génie dorien *ce même génie replié sur lui-même*. (G. Schlegel, *De la mythologie grecque*, Œuvres françaises, t. I, p. 323.)

3. The eye of Greece (*Paradise regained*, IV, 440).

protectrices de la cité, celles des magistrats et des héros révérés pour leur courage et pour leurs vertus civiques et patriotiques; il s'avançait au milieu de la majesté de ces souvenirs comme sous les portiques d'un temple; et la Vénération, comme une muse de la religion et de la patrie, se levait à son approche du pied des statues, et l'accompagnait à travers la ville jusqu'au lieu consacré par la solennité des délibérations populaires. Il y avait de ces simulacres aux abords des temples, dans les portiques, dans les agoras; les rues et les chemins étaient bordés de ces statues de forme quadrangulaire nommées Hermès du nom de la divinité qu'elles représentaient, et dont Pausanias attribue l'invention aux Athéniens[1]. L'art mêlait ses beautés à celles de la nature. Platon nous montre, au commencement du *Phèdre*, une fontaine voisine de l'Ilissus, qu'un agnus castus ombrage de ses rameaux odorants, et autour de laquelle sont des statues du fleuve Achéloüs et de ses nymphes; c'est là que Socrate s'assied avec son jeune disciple et qu'ils s'entretiennent philosophiquement de l'amour et de la beauté, au chant harmonieux des cigales[2]. On voit, par l'énumération que fait Pausanias d'une partie des statues qui décoraient de son temps l'Altis à Olympie, combien le nombre en a dû être considérable. Mais c'est surtout dans les temples que les chefs-d'œuvre de la sculpture étaient prodigués. La magnificence qui éclatait dans les sanctuaires de la Grèce, sous les formes les plus belles

1. IV, 33.
2. Voy. *Œuvres de Platon*, traduites par M. Cousin, t. VI.

de l'art, était pour les voyageurs un sujet d'étonnement toujours nouveau.

J'ai parlé de la statuaire chryséléphantine. Il y avait peu de temples, parmi ceux qui avaient en Grèce quelque renom, où ne se trouvât quelqu'un de ces simulacres d'ivoire et d'or, consacré à la divinité du lieu par la piété ou l'ostentation du peuple. On ne saurait, suivant Quatremère de Quincy, *parcourir avec Pausanias les contrées et les villes de la Grèce, sans être arrêté à tout instant par une de ces merveilles inconnues à nos yeux et non moins étrangères à notre goût,* par une de ces merveilles d'un art singulier dont on doit la révélation à l'auteur du *Jupiter Olympien,* et que, dans son enthousiasme, il compare, *parmi les descriptions des œuvres de l'art antique, à des constellations lumineuses entre le peuple des étoiles* [1]. Le Jupiter d'Olympie et la Minerve d'Athènes sont les chefs-d'œuvre de cette sculpture chryséléphantine dont la renommée fut immense dans l'antiquité, et qui était dans les arts de la Grèce quelque chose d'analogue à ce qu'est l'opéra dans nos arts modernes : une splendide réunion de beautés et de prestiges, destinée à parler à la fois aux sens, au cœur et à l'esprit, le plus vif attrait des imaginations contemporaines.

1. *Jupiter Olympien,* avant-propos, p. IX.

II

LA SCULPTURE GRECQUE AVANT PHIDIAS

C'est une question non encore résolue si la sculpture grecque est née en Grèce, ou si elle y est venue de l'étranger chercher sa patrie d'élection. On sait, par le témoignage de plusieurs écrivains de l'antiquité, et entre autres de Pausanias [1], que les Grecs avaient commencé par rendre à des pierres brutes les mêmes honneurs qu'ils rendirent plus tard aux statues des dieux. Du temps de Tacite, on montrait encore à Paphos une pierre consacrée à Vénus, qu'on vénérait dans le temple de la déesse [2]. Quelques auteurs ont pensé que le progrès du temps avait pu suffire à transformer peu à peu ces symboles primitifs du culte, d'abord en grossières ébauches, puis en imitations de plus en plus parfaites de

1. VII, 22.

2. « Simulacrum deæ non effigie humana; continuus orbis latiore initio tenuem in ambitum, metæ modo, exsurgens; et ratio in obscuro » (*Hist.*, II, 3). La statue d'Hercule à Hyette en Béotie était une simple pierre brute (Pausan., IX, 24); celle de Jupiter à Tégée, une pierre triangulaire (Pausan., VIII, 48). Ces pierres ont pu être des aérolithes, auxquelles on sait que les anciens rendaient un culte (Pline, *Nat. Hist.*, II, 59).

la figure humaine; d'autres, et cette opinion paraît avoir été celle des Grecs eux-mêmes, admettent que des colons égyptiens et phéniciens ont apporté la sculpture en Grèce avec les divinités grecques et avec leurs simulacres. Ainsi des cultes et des statues auraient été apportés à Lindes, ville de l'île de Rhodes, par Danaüs [1]; à Athènes, par Cecrops [2]; à Thèbes, par Cadmus [3]. Ces traditions de colonies égyptiennes et phéniciennes en Grèce ont été rejetées comme fausses ou du moins douteuses par quelques critiques modernes. Je n'ai pas à entrer ici dans la discussion à laquelle elles ont donné lieu, principalement en Allemagne [4]. La question ne touche, d'ailleurs, en rien à la véritable originalité de l'art grec. Que le mystérieux sanctuaire d'un culte antique et d'un art religieux ait laissé parfois s'entr'ouvrir le voile d'Isis et s'échapper de dessous ses plis des missionnaires porteurs de dogmes et de simulacres; que ces aventuriers en quête d'une patrie nouvelle, longtemps errants sur leurs navires, jetés un jour par quelque tempête sur les côtes de la Grèce, aient réussi à faire adopter par un peuple encore à demi barbare leur religion et ses symboles figurés, il n'y a là rien sans doute d'impossible ni même d'invraisemblable. Mais quand on admettrait, sur la foi des historiens grecs, ces traditions

1. Hérodote, II, 182.
2. Pausan., I, 27.
3. Pausan., IX, 12.
4. Voy. le résumé de cette discussion dans l'*Histoire de Grèce* de Connop Thirlwall, t. I, ch. III. — Ce premier volume a été traduit en français par M. A. Joanne, sous le titre d'*Histoire des origines de la Grèce ancienne*, Paris, 1852.

comme des faits historiques, la sculpture grecque n'en resterait pas moins la pure fille du génie hellénique. Il n'est pas besoin d'avoir comparé longtemps l'art égyptien avec l'art grec pour être convaincu qu'ils procèdent d'un esprit tout différent et qu'il n'existe entre les ouvrages du premier et ceux du second aucun rapport de style. Toutes les statues égyptiennes se ressemblent, sinon par les traits, au moins par l'expression et l'attitude, comme si tous les esprits égyptiens avaient été, en naissant, jetés dans le même moule. Au contraire, l'art grec s'offre à nous dans une variété infinie. C'est que l'art des Égyptiens est, on l'a vu, social et traditionnel, celui des Grecs, au contraire, individuel et libre. Le premier, roide et imposant, doit rester à jamais le captif du sanctuaire, empêché par sa dignité comme le pontife lui-même. L'autre, fier de la liberté conquise au nom de la philosophie et de la poésie, va joyeusement s'emparer de son domaine [1].

Les plus anciennes écoles de sculpture en Grèce paraissent avoir été à Lindes, à Cnosse, à Samos, à Argos, à Sicyone, à Égine, à Athènes. L'Attique et la Crète se disputent le nom de Dédale, qu'on retrouve également en Italie et en Sicile, et qu'il faut regarder, non comme un nom d'homme, mais comme l'appellation générique

1. Wilkinson, qui pense que les Grecs ont pu emprunter à l'Égypte quelques-unes des formes de leur architecture, parle de la sculpture des Égyptiens comme d'un art immobile : « A god in the latest temple was of the same form as when represented on monuments of the earliest date; and king Menes would have recognised Amun, or Osiris, in a Ptolemaic or a Roman sanctuary » (*Ancient Egyptians*).

d'une grande école primitive[1]. En opposition avec ce nom célèbre apparaît, dès l'origine, celui de Smilis, lequel semble emprunté d'un instrument de sculpture (σμίλη, ciseau), et caractérise l'école d'Égine[2]. Les plus anciennes statues paraissent avoir été des statues de bois ou ξόανα[3]. L'argile fut aussi employée de bonne heure, et les potiers de l'Attique en formaient des figures destinées au culte domestique et aux tombeaux : on fit même à Athènes des bas-reliefs en terre[4]. L'invention de la plastique a été généralement attribuée à Dibutade de Sicyone[5]. Quant aux statues de métal, elles furent d'abord formées de pièces travaillées au marteau et réunies par des clous : tel était le Jupiter de Learchus de Rhégium, dans l'acropole de Sparte[6]. L'invention de la fonte en forme est attribuée à Rhœcus et à Théodore, tous deux nés dans l'île de Samos[7], et celle de la soudure de fer

1. O. Müller, *Manuel d'archéologie,* § 70. Pausanias nous apprend qu'on donnait le nom de *dédales* (Δαιδαλα) à toutes les statues de bois (IX, 3).

2. Müller. *Ibid.* « Le nom des Telchines est encore plus mythique et plus obscur. » C'était une ancienne corporation de forgerons-statuaires, à qui la croyance populaire attribuait des actes magiques. Voy. Alfred Maury (*Histoire des religions de la Grèce antique*, t. I, p. 200 et suiv.).

3. Voy., sur les statues de bois, O. Müller (*Man. d'arch.*, § 68), et sur leur habillement, Quatremère de Quincy (*Jupiter Olympien,* p. 8 et suiv.).

4. *Man. d'arch.*, § 72.

5. *Nat. Hist.*, XXXV, 43.

6. Pausan., III, 17.

7. Voy., sur l'histoire de l'ancienne école de Samos, O. Müller (*Manuel*, § 60). Comp. Sillig (*Catalogus artificum*, p. 407, 435, 439, aux mots *Rhœcus, Telecles, Theodorus*); Thiersch, *Ueber die Epochen der bildenden kunst unter den Griechen.*

(κολλησις) à Glaucus de Chios[1]. De Samos, l'art de fondre l'airain et de le couler en statues passa à Égine, par les relations commerciales qui existaient entre ces deux îles : on connaît la célébrité du bronze d'Égine. A partir de l'invention de Rhœcus de Samos, et même après que Dipène et Scyllis se furent rendus célèbres par l'art de sculpter le marbre, le bronze resta encore longtemps la matière la plus ordinaire de la statuaire. Les maîtres éginètes étaient des maîtres fondeurs. Ce fut en bronze que l'Athénien Calamis exécuta ses quadriges si célèbres. Polyclète, dans les plus beaux temps de l'art, préférait pour ses statues le bronze au marbre, et aucune autre matière n'aurait pu convenir aux colosses de Lysippe. Néanmoins le bois, cette matière primitive de la sculpture, ne cessa pas d'être en usage. Dans les statues dites *acrolithes*[2], dont il y avait en Grèce un certain nombre, le corps était de bois, la tête, les pieds et les mains étaient de marbre. On retrouve encore le bois dans la charpente intérieure des colosses de la statuaire chryséléphantine. Après avoir taillé en figure humaine l'antique tronc d'arbre, on en vint à l'incruster d'ivoire, puis à le revêtir d'or par place, jusqu'à ce qu'enfin il disparut sous un splendide vêtement d'or, d'ivoire et de pierreries[3].

1. Voy. Sillig au mot *Glaucus* (*Cat. art.*, p. 219).

2. Voy., sur les statues acrolithes qui existaient en Grèce, l'énumération faite par Quatremère (*Jupiter Olympien*, p. 333), et ce qui est dit dans le même ouvrage du Mars d'Halicarnasse (p. 336). On a retrouvé des débris d'une statue *acrolithe* dans les ruines du temple de Phigalie, sur l'emplacement de l'Opisthodome.

3. « Arbore et simulacra numinum fuere, nondum pretio exco-

Il paraît que les anciens donnaient le nom de *statuaire* (ἀνδριαντοποία) à la sculpture en bronze, pendant que le nom même de sculpture (λιθουργία) était réservé à la sculpture en marbre[1]. Le premier perfectionnement de la sculpture proprement dite fut dû à Dipène et à Scyllis, sculpteurs nés en Crète, qui vivaient vers la 50e olympiade, environ l'an 580 avant J.-C., comme nous l'apprenons par Pline[2]. A cette époque, moins d'un siècle s'était écoulé depuis que le règne de Psammétik avait ouvert l'Égypte au commerce des Grecs[3]. On a conclu de là que ceux-ci avaient dû apprendre des Égyptiens l'art de travailler la pierre. Il est possible que l'art grec ait, en effet, emprunté à l'art saïte, alors florissant, quelques procédés dont il se sera servi en les perfectionnant. Mais

gitato belluarum cadaveri; antequam, ut a diis nato jure luxuriæ, eodem ebore numinum ora spectarentur, et mensarum pedes. » (Plin, *Nat. Hist.*, XII, 2). Pline, selon son habitude, parle en philosophe moraliste. Il dit, dans le même chapitre, en faisant allusion aux statues chryséléphantines : « Nec magis auro fulgentia atque ebore simulacra, quam lucos et in iis silentia ipsa adoramus. »

1. Voyez le passage d'Aristote (*Morale à Nicomaque*, VI, 7), où Phidias est opposé comme λιθουργὸς à Polyclète qui est appelé ἀνδριαντοποιὸς. La sculpture en marbre était aussi nommée γλυφή, ou bien encore ἑρμογλυφική, à cause des nombreuses statues de Mercure appelées *Hermès*. La sculpture chryséléphantine formait une troisième branche de l'art, à laquelle on paraît avoir donné le nom de *toreutique*. (V. sur cette division de l'art sculptural Quatremère de Quincy, *Jup. Olymp.*, p. 87 et suiv.). Quant au mot de *plastique*, restreint par Quatremère à l'art de modeler l'argile, il paraît s'être appliqué à toutes les branches de la sculpture et même à toute imitation du corps humain, en y comprenant la graphique. Voir à ce sujet une note de Welcker sur Philostrate (*Philostr., tabl.*, éd. Jacobs et Welcker, p. 195).

2. *Nat. Hist.*, XXXVI, 4.

3. Vers 655 av. J.-C.

l'usage, introduit en Grèce vers ce temps, de substituer dans la construction des temples le marbre à la pierre ordinaire, comme par exemple dans la reconstruction du temple de Delphes par les Alcméonides[1], suffit pour expliquer l'adoption par la sculpture de ce nouvel élément de travail. Quant à l'essor extraordinaire que prit tout à coup l'art sculptural pendant le cours du VIe siècle avant l'ère chrétienne, il s'explique par le progrès même de la civilisation hellénique. Ce VIe siècle n'était-il pas celui des sept sages? Une ère nouvelle commençait pour la Grèce. La sculpture n'a-t-elle pu suivre le mouvement général? L'antique lien des corporations, qui avait fait longtemps de cet art un art de famille, se rompit vers cette époque, et la vocation et la liberté commencèrent à se substituer à l'hérédité et à la tradition dans l'exercice de l'art; c'est-à-dire que le génie grec, affranchi des liens qui l'avaient retenu captif, allait enfin pouvoir se déployer en liberté et devenir lui-même, dans la sculpture, comme il l'était déjà dans la poésie et dans la philosophie naissante. L'aurore de la civilisation hellénique illumine la sculpture comme plus tard on verra le rayon du soleil levant dorer, dans l'Acropole d'Athènes, le front de cet Apollon Anthélios tourné vers sa lumière[2].

Pendant les cinquante années qui précèdent la guerre avec les Perses la sculpture marche à pas de géant. D'un

1. Le temple devait être rebâti en pierre de Poros; mais la quête qui fut faite jusqu'en Égypte ayant produit des sommes considérables, on résolut de bâtir le πρόναος en marbre de Paros. (Hérodote, l. V, ch. 62.)

2. Il sera question en son lieu de cet Apollon, qu'on croit être le même que l'Apollon Parnopien attribué à Phidias.

côté l'imitation de la nature athlétique est portée à un remarquable degré de perfection dans les écoles d'Argos et de Sicyone; de l'autre, l'introduction de travaux de sculpture dans les frontons, les frises, et aux acrotères des temples, favorise cet essor de l'art. « Aussi longtemps, dit un historien, qu'on relégua les statues dans l'intérieur des temples, qu'on les déroba dans le sanctuaire comme l'idole du culte, il n'y avait pas d'innovation possible; il y avait, au contraire, plusieurs raisons de se conformer à la pratique ancienne[1]. » Mais la piété ou le goût national pour les statues en arriva peu à peu à placer dans les temples des groupes de dieux et de héros étrangers, les hôtes en quelque sorte de la divinité du lieu. Après qu'on eut ainsi peuplé d'ouvrages d'art l'intérieur des temples, on s'occupa d'en orner de la même façon le dehors. La sculpture ainsi sortie du sanctuaire acquit des allures plus libres, s'épanouit au soleil en une foule d'œuvres et devint partout l'ornement de l'architecture. Ce fut à peu près vers le même temps qu'on commença à remplacer dans les temples les statues de bois ou de cuivre battu par ces merveilleux ouvrages d'ivoire et d'or dont Quatremère de Quincy parle avec un poétique enthousiasme. L'époque précise du commencement de la statuaire chryséléphantine ne saurait être fixée : on sait seulement qu'elle florissait déjà pendant la 58e olympiade. A cette époque, l'école de Sparte avait produit les toreuticiens Médon, Doryclidas, Théoclès,

1. Connop Thirlwal, *Histoire de la Grèce antique*, t. I, p. 386 de la traduction.

qui ornèrent de statues d'or et d'ivoire l'heræum d'Olympie. Pausanias les fait élèves de Dipène et de Scyllis[1]. Suivant M. Beulé[2], ils auraient eu aussi pour maître Bathyclès de Magnésie, qui apporta d'Asie à Sparte l'art de la toreutique. Bathyclès éleva le trône d'Apollon Amycléen et y employa l'or offert par Crésus aux Lacédémoniens, dont un oracle avait ordonné à ce prince de rechercher l'alliance[3]. Ce fut également un ouvrage d'or et d'ivoire que cette célèbre Aphrodite, œuvre de Canachus de Sicyone, que l'artiste avait représentée assise, le πολος sur la tête, une pomme dans une main et dans l'autre une grenade. Canachus, l'un des plus illustres parmi les anciens sculpteurs, florissait vers les dernières années du VIe siècle avant notre ère, et avait pour contemporains Callon d'Égine et Agéladas d'Argos[4].

La coutume qui s'établit vers la 58e olympiade (environ 548 ans avant J.-C.), de consacrer dans l'Altis d'Olympie des statues aux vainqueurs dans les jeux publics, dut contribuer sans doute aux progrès de la statuaire. A cette époque une phase nouvelle commence. On a prétendu, d'après une interprétation peut-être un peu

1. V, 17.

2. *Études sur le Péloponèse,* p. 107.

3. Pausan., III 10; Hérodote, I, 69. V. la restitution de ce trône dans le *Jup. Olymp.* de Quatremère de Quincy, p. 196 et suiv. — Pour l'époque de Bathyclès, de Doryclidas, etc., voy. ces noms dans le *Catalogue* de Sillig.

4. Je place l'âge florissant de Canachus entre la 65e et la 73e olympiade, ainsi que l'ont fait, à quelque différence près, Müller (*Man. d'arch.*, § 83, rem.), Émeric David (*Classem. chronol. des sculpt. gr.*, dans le recueil de mémoires publié chez Charpentier sous le titre d'*Histoire de la sculpture antique,* p. 30 et suiv.), Sillig (*Catal.*

forcée du passage de Pline où il est question des statues *iconiques*[1], que les artistes chargés d'exécuter ces statues des athlètes trois fois couronnés avaient l'habitude, pour obtenir une ressemblance plus exacte, de recourir au moulage. Ce qui est certain, c'est que la liberté laissée à l'art, dans ces reproductions de la nature où il n'était plus gêné par des traditions religieuses, dut tourner au profit d'une imitation plus fidèle des formes de la vie : de là peut-être les expressions figurées de Pline. Quoi qu'il en soit, ces *statues-portraits* furent pour la sculpture une cause de progrès rapides. La figure du cheval, souvent associée dans ces monuments de victoire à celle de l'homme, servit encore d'occasion à un nouveau développement. Pendant l'époque qui précède les guerres persiques, on voit ces sortes de monuments se multiplier et occuper les maîtres les plus renommés, principalement dans l'école d'Argos et dans celle d'Égine. Agéladas, le plus grand nom de l'école d'Argos avant Polyclète, dont il fut le maître, fit plusieurs chars ; Glaucias, Synnoon, Ptolichus, Sarambus, statuaires éginètes, coulèrent en bronze des images d'athlètes. Onatas lui-même, natif aussi d'Égine, le plus illustre et le plus grand des statuaires de cette école, et qui, comme Phi-

artific., p. 136). Il y a eu évidemment deux Canachus, dont le second, également de Sicyone, fut élève de Polyclète, ainsi que nous l'apprend Pausanias (VI, 13). Ce Canachus II florissait vers la 95e olymp. (Pline, XXXIV, 19). M. Hippolyte Fortoul (*Hist. de l'art d'après les marbres d'Égine*) a confondu les deux Canachus. — Voy., sur Callon d'Égine, le *Catalogue* de Sillig, p. 130 ; Émeric David, *loc. cit.*, p. 28.

1. Eorum vero qui ter ibi superaverant, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant. (*Nat. Hist.* XXXIV, 9.)

dias, réservait d'ordinaire ses talents pour la représentation des dieux et des héros, fit cependant pour Dinomène, fils d'Hiéron, un char de bronze, en collaboration avec Calamis[1].

La 75e olympiade (480-477 avant J.-C.) est déjà une grande époque pour la sculpture. C'est l'ère florissante de l'école d'Égine, qui grandit au milieu des guerres persiques. Tout porte à croire que les célèbres statues d'Égine, qui sont le principal ornement de la glyptothèque de Munich, furent sculptées vers ce temps [2]. Les contemporains de ces maîtres d'Égine furent, à Athènes, Hégias, Critios et Nésiotès. Le premier fut peut-être un des maîtres de Phidias, comme je le dirai plus loin. Il ne reste des deux autres que leurs noms dans le texte altéré de Pline et sur des piédestaux vides, retrouvés

1. Onatas, fils de Micon, était auteur d'un grand nombre d'ouvrages de sculpture (Pausan., V, 25). O. Müller le place (*Man.*, § 83) entre la 78e et la 83e olympiade. Comp. Sillig, *Catalogue*, p. 306. — Voy. sur les artistes de l'école d'Égine le livre d'O. Müller, *Ægineticorum liber* (Berolini, 1817), p. 97 et suiv., et le *Mémoire sur l'île d'Égine*, de M. Edmond About (Paris 1854), p. 34 et suiv.

2. Les statues d'Égine, achetées par le prince royal de Bavière, au prix de 150,000 francs, ont été découvertes en 1811 par MM. le baron Haller de Hallerstein, Cockerell, Forster et Linkh, dans les ruines d'un temple sur une colline de l'île d'Égine. Ces statues, en marbre de Paros, ont été restaurées à Rome par Thorwaldsen. On en trouve une reproduction dans Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, pl. 815 et suiv. Sur l'époque à laquelle il convient de rapporter ces statues, voy. *Ægineticorum liber*, d'O. Müller, p. 108 et 109. M. Cockerell a publié récemment en Angleterre, sur le temple de Jupiter Panhellénien à Égine et sur le temple d'Apollon à Phigalie, ainsi que sur les marbres à la découverte desquels il a pris part dans les ruines de ces deux temples, un ouvrage que je n'ai pu lire encore, et qui doit être des plus intéressants.

parmi les ruines de l'Acropole [1]. Calamis appartient aussi à cette époque. On ignore s'il était Athénien de naissance, mais il est certain qu'il passa à Athènes une grande partie de sa vie, et qu'il y exerça son art avec un grand applaudissement. Calamis n'était pas célèbre seulement par le feu dont il savait animer ses figures de chevaux [2]; mais, bien que son style ne fût pas exempt de sécheresse [3], on vante néanmoins la grâce de ses statues de femmes. Lucien, ce juge difficile, fait l'éloge de la *Sosandre* [4] de cet artiste, qu'il place au nombre des plus belles statues, pour la grâce décente de son costume et pour la modestie de son sourire. Le célèbre Pythagore de

1. C'est à ces inscriptions qu'on doit de connaître les véritables noms de ces artistes, estropiés par les copistes. Le nom de *Critios* se trouve changé dans le texte de Pline en celui de *Critias* (XXXIV, 19); au lieu de *Nésiotès,* on lit *Nestoclès* dans les anciennes éditions de cet écrivain. La critique avait élevé des doutes sur l'existence même de ce dernier artiste, avant la découverte de l'inscription qui donne son nom. Voy., sur Critios et Nésiotès, le *Catalogue* de Sillig, au mot *Critias;* Raoul Rochette, *Lettre à M. Schorn,* p. 262, et M. Beulé, *Acropole d'Athènes*, t. I, p. 285, 286. — Raoul Rochette pense que Nésiotès a pu être élève de Critios.

2. Voy. Properce, III, 9, 10 :

Exactis Calamis se mihi jactat equis

et Ovide, *Pont.*, IV, 1, 33 :

Vendicat ut Calamis laudem, quos fecit, equorum.

Pline dit qu'il était *sine æmulo* pour les chevaux (XXXIV, 19).

3. « Calamidis dura illa quidem (signa), sed tamen molliora quam Canachi » (Cic. in *Bruto,* XVIII, 70).

« Duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Egesias, jam minus rigida Calamis... fecit » (Quinct., XII, 10).

4. *Portraits,* 6, et *Courtisanes*, 3.

Rhégium était contemporain de Calamis, et vivait entre la 75e et la 87e olympiade (480-432 avant J.-C.). Ces maîtres illustres sont à la fois les prédécesseurs et les contemporains de Phidias. Pline rend à Pythagore de Rhégium ce témoignage qu'il excellait dans l'imitation des muscles et des veines [1].

Pythagore de Rhégium et Calamis ouvrent ensemble le grand siècle de la sculpture grecque. Le génie athénien, qui s'était laissé devancer dans l'art par celui des peuples du Péloponèse, allait enfin prendre sa revanche et compenser, par l'éclat de ses œuvres, le retard apporté à son developpement. Il semble qu'il ait attendu que la sculpture, instruite par l'étude attentive des formes athlétiques, eût pris un essor plus hardi, pour consacrer à la représentation des dieux l'habileté acquise en copiant les hommes. Au moment où nous sommes parvenus, la *statue*, ornée déjà de tous les dons de la matière, attend encore le souffle qui doit l'animer; c'est la Pandore, création de Vulcain, que tous les dieux s'apprêtent à combler de leurs faveurs, entre lesquelles la plus précieuse est celle de la vie.

1. Hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius (XXXIV, 19). Diogène de Laërte attribue à Pythagore de Rhégium d'avoir le premier enseigné les lois du rhythme et de la symétrie (VIII, 1).

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE Ier

ESSOR DU GÉNIE ATHÉNIEN APRÈS LES GUERRES PERSIQUES. PREMIERS TRAVAUX DE PHIDIAS.

On ignore l'époque précise de la naissance de Phidias ; mais on peut la fixer approximativement d'après la date connue de l'un de ses ouvrages les plus célèbres. Nous savons, en effet, par Philochore [1], que la dédicace de la Minerve d'Athènes eut lieu pendant la 85e olympiade. Cette circonstance et une autre qui se rapporte à la même statue ont servi de point de départ aux biographes pour déterminer l'époque à laquelle, d'après les conjectures les plus probables, il convenait de placer la naissance de Phidias. Si l'on ajoute foi à une anecdote souvent rapportée, Phidias, qui n'avait pu obtenir de ses compatriotes l'autorisation de graver son nom sur la statue de la déesse,

1. Cité dans les scolies sur Aristophane (*Paix*, 605, p. 189 de l'édition Didot, Paris 1842). Voy. O. Müller (*de Phid. vit.*, p. 22), sur une correction à faire au texte du scoliaste.

usa de stratagème pour se mettre en possession de l'honneur qu'on lui dérobait et auquel il estimait avoir droit; il plaça, dit-on, son portrait dans les bas-reliefs du bouclier, de façon que ce portrait ne pût être enlevé sans entraîner la destruction de la statue. Or, il s'était représenté sous la figure d'un *vieillard chauve*. Émeric David prétend qu'il faut entendre par ces mots un homme de 58 à 60 ans, et fixe, en conséquence, la naissance de Phidias à la 3e ou à la 4e année de la 70e olympiade[1]. Une autre circonstance, relative au Jupiter Olympien, a fait rajeunir Phidias de quelques années par un autre biographe. Suivant Otfried Müller, Phidias pouvait être chauve dès 50 ans, mais il ne devait pas être sexagénaire lorsqu'il se prit pour le beau Pantarcès d'une passion insensée dont le vertige le porta à graver le nom de cet adolescent sur le doigt même du Jupiter Olympien auquel il travaillait: un tel amour à un âge aussi avancé aurait, selon Müller, fortement choqué le sens délicat des Grecs, qui ne comprenaient les passions que dans les limites de certaines convenances soigneusement respectées par eux. Le Jupiter Olympien étant, comme tout le démontre, postérieur à la Minerve Parthénos, il résulte des calculs de Müller que, si l'on ne veut prétendre que Phidias le sculptait à 70 ans, il faudra placer la naissance de Phidias dans la 73e olympiade, de 488 à

1. Émeric David, dans la *Vie de Phidias* (*Biographie universelle* et *Vies des artistes anciens et modernes*, Paris 1853, p. 6), et aussi dans les *Mémoires sur les progrès de la sculpture grecque*, ouvrage inachevé, imprimé avec d'autres dissertations sous le titre d'*Histoire de la sculpture antique*, Paris, 1853, p. 78.

484 avant J.-C., c'est-à-dire dix ou douze ans plus tard que ne l'a fait Émeric David[1].

Ces arguments, tirés d'une chute de cheveux plus ou moins précoce ou tardive, ou du plus ou moins d'inconvenance d'une passion sénile dans l'opinion des contemporains de Phidias, pourront ne pas paraître décisifs à tout le monde. Heureusement, pour ce qui concerne le Jupiter et l'âge auquel Phidias peut l'avoir exécuté, une différence de quelque dizaine d'années ne saurait tirer à conséquence, puisqu'il s'agit ici d'un de ces hommes en qui des facultés extraordinaires, entretenues par une incessante activité, ont pu prolonger jusqu'à une vieillesse avancée l'énergie de la création intellectuelle et du travail[2]. Toutefois, il paraît naturel de préférer la date de Müller ; et l'on ne saurait, en tout cas, remonter au delà de celle qu'a proposée Émeric David. Vouloir avec Heyne[3] et Quatremère de Quincy[4] que Phidias ait fleuri dès la 75e olympiade, c'est s'exposer, sans raison suffisante, comme on le verra plus loin, à des difficultés chronologiques dont le système d'Otfried Müller a l'avantage de nous débarrasser.

Athènes, cette *Grèce de la Grèce*[5], devait être la patrie

1. O. Müller, *de Phid. vit. et oper. comment.*, p. 37. Sillig est d'accord avec Müller pour fixer la date de la naissance de Phidias à la 73e olympiade. Voy. *Catal. artif.*, p. 341.

2. On se rappellera que Michel-Ange peignait le *Jugement dernier* entre cinquante-huit et soixante-sept ans ; et ce ne fut pas le dernier de ses grands travaux.

3. *Artium inter Græcos tempora,* dans les *Opuscula academica,* t. V, p. 367.

4. *Jupiter Olympien,* p. 252.

5. Épigrammes de l'*Anthologie.*

de Phidias. Ce fut à Athènes qu'il naquit. Son père, citoyen de la République, se nommait Charmide[1]. On ignore quelle était sa profession. Exerçait-il lui-même la sculpture, et Phidias l'apprit-il de lui comme un art de famille? C'est une conjecture qu'il est permis de faire en voyant le même art qui fit sa gloire exercé après lui avec honneur par ses descendants. Nous voyons, en effet, les descendants de Phidias attachés héréditairement à la statue d'Olympie avec le titre de *Phaidrontes*[2], c'est-à-dire de conservateurs et de polisseurs; preuve suffisante qu'ils n'étaient pas étrangers à l'art de leur aïeul. On peut croire, d'ailleurs, que les coutumes anciennes, qui avaient fait de la sculpture un art héréditaire, n'avaient pas perdu au temps de Phidias toute leur influence, bien qu'elles n'eussent plus rien d'obligatoire pour personne. Otfried Müller rappelle à ce sujet l'exemple de Socrate, plus jeune que Phidias de quelques olympiades, et qui, avant de s'adonner à la philosophie, débuta par exercer la sculpture, comme issu de la famille des Dédalides[3]. Un exemple plus récent et non moins connu est celui de Lucien, le célèbre auteur des *Dialogues*. Lui-même raconte comment, dans son enfance, il fut placé chez son oncle maternel pour y apprendre l'art dans lequel plusieurs de ses ancêtres s'étaient distingués[4]. Cet apprentissage domestique avait l'avantage de fami-

1. Inscription du Jupiter Olympien de Phidias (Pausan., V, 10).
2. Idem, V, 14.
3. Platon, *Euthyphron*. Socrate était auteur d'un groupe de Grâces vêtues, qu'on voyait dans l'Acropole (Pausan., I, 22; Diogène de Laërte, II, 5).
4. *Le songe ou la vie de Lucien*, 2.

liariser l'artiste encore enfant avec le côté matériel de l'art et de le mettre à même, au moment où son génie s'éveillerait, s'il devait s'éveiller, de réaliser ses conceptions d'une façon libre et souveraine. Il ne suppléait pas la vocation, sans doute, mais s'il la rencontrait par bonheur, il la développait avec plus de puissance que n'aurait pu le faire une éducation plus tardive.

Plutarque[1] donne à Phidias un frère du nom de Plisténète dont il n'est fait mention nulle part ailleurs. O. Müller voit dans ce nom une faute de copiste, et propose d'y substituer celui de Panænus que Pausanias[2] et Pline[3] nous donnent tous deux comme frère de Phidias. Phidias n'aurait eu ainsi qu'un seul frère[4]. Panænus est célèbre dans l'histoire de l'art comme peintre et pour avoir prêté à son frère le secours de ses talents dans l'exécution de quelques ouvrages où devaient se trouver des parties de peintures. Parmi les titres personnels de Panænus à la renommée, il faut compter en première ligne un tableau de la bataille de Marathon, dans le Pœcile d'Athènes, dont parlent Pline et Pausanias. L'artiste y avait peint les portraits des généraux athéniens et perses, ceux de Miltiade, de Callimaque, de Cynégire,

1. *De la gloire des Athéniens.*

2. V., II.

3. *Nat. Hist.*, XXXV, 34. Strabon (VIII) fait de Panænus, non le frère, mais le neveu de Phidias. V. Müller, *loc. cit.*, p. 8; Sillig, *Catal.*, p. 314.

4. M. Beulé, dans son cours d'archéologie à la Bibliothèque nationale, a admis deux frères de Phidias. Le champ étant ouvert aux conjectures, rien n'empêche de voir dans Panænus un fils de Plisténète et le neveu de Phidias. On concilierait ainsi Plutarque et Strabon.

de Datis, d'Artapherne[1]. Phidias lui-même, d'après une tradition rapportée par Pline, avait commencé par la peinture[2]. On lit dans cet écrivain qu'il peignit à Athènes le temple de Jupiter Olympien[3]. Ce temple, comme on sait, avait été commencé par les Pisistratides, qui le laissèrent inachevé : Phidias a donc pu être employé à la décoration des parties terminées. O. Müller a émis la supposition que Phidias, âgé de vingt-trois ans lorsque Polygnote vint pour la première fois à Athènes, d'après le calcul le plus probable[4], avait pu être engagé par l'exemple et le succès de ce peintre célèbre à cultiver la peinture. On pourrait aussi bien, par une conjecture contraire, supposer que Phidias, en possession déjà de quelque réputation comme peintre, et ayant accompli comme tel des travaux remarquables pour le temps, fut plutôt découragé qu'excité par la vue des tableaux de l'artiste thasien. Rien n'empêche de croire que, désespérant de

1. Pausan., V, II ; Plin., XXXV, 34.

2. Pline, *ibidem*.

3. Les anciennes éditions de Pline donnent *clypeum*, qu'on a corrigé en *olympium*. D'après O. Müller et Sillig, il s'agit ici du temple de Jupiter Olympien. M. Beulé, dans son cours d'archéologie professé à la Bibliothèque nationale, a admis, avec Hardouin, qu'il fallait entendre par Olympium un portrait de Périclès à qui les Athéniens avaient donné le surnom de l'*Olympien*. Ce qui est important et ce qui paraît certain, c'est que Phidias avait d'abord été peintre. La tradition lui attribuait même des peintures qu'on voyait dans l'île d'Aradus (Saint Clément, *Recognitions*, VII).

4. Suivant Müller, ce fut après la répression de la révolte des Thasiens ses compatriotes par Cimon, dans la 2e année de la 79e olympiade (463 av. J.-C.). Polygnote fut l'ami de Cimon et l'amant de sa sœur Elpinice.

surpasser Polygnote dans l'art auquel cet artiste faisait faire de si grands progrès [1], il entreprit de rivaliser avec lui au moyen d'un autre art également appris dès l'enfance et pour lequel il se sentait une vocation plus spéciale. Il aurait alors tenté de donner à la sculpture le même essor que Polygnote, ce premier en date des grands peintres de l'antiquité, donnait à la peinture. D'après Pline, Polygnote fut le premier qui représenta ses personnages la *bouche ouverte*, *les dents visibles*, et qui donna de l'expression aux visages [2]. Il est aisé de s'imaginer comment Phidias, élevé dans les traditions de la peinture et de la sculpture archaïques, témoin de la révolution que Polygnote opérait dans la peinture, a pu tenter d'abord de rivaliser avec lui dans son art; puis comment, pénétré de la difficulté d'égaler un tel maître, entraîné d'ailleurs par son génie particulier, il aurait, par

1. Il me semble trouver dans un passage d'Eschyle une preuve de l'enthousiasme qu'inspirèrent aux Athéniens les tableaux de Polygnote. C'est dans l'*Agamemnon*, tragédie représentée à Athènes la 1re ou la 2e année de la 80e olympiade, trois ou quatre ans après l'époque assignée par Müller à l'arrivée de Polygnote. Le poëte y dit d'Iphigénie conduite au sacrifice qu'elle était *belle comme dans les peintures*, πρέπουσα ὡς ἐν γραφαῖς. Polygnote, comme on le voit par le catalogue de ses tableaux, aimait à peindre les sujets tirés de l'histoire de la guerre de Troie. (V. le *Catalogue* de Sillig, p. 376.) Il n'y aurait donc rien que de très-naturel à le supposer l'auteur d'un tableau représentant le *Sacrifice d'Iphigénie*, dont la beauté aurait pu frapper le poëte Eschyle, à cette époque de soudain développement pour la poésie et les arts. En exprimant son admiration dans ses vers, Eschyle nous fait entendre l'écho harmonieux de celle des contemporains à la vue des merveilles d'un art nouveau.

2. « Siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, vultus ab antiquo rigore variare. (*Nat. Hist.*, XXXV, 35.)

une émulation bien inspirée, résolu de travailler à opérer une révolution analogue dans la sculpture[1]. Quoi qu'il en soit de ces conjectures, auxquelles la pénurie de renseignements sur la carrière de Phidias laisse le champ libre, il est certain que Phidias doit avoir abandonné de bonne heure la peinture, vers laquelle il avait penché d'abord, mais non pas sans emporter de ses études dans cet art de grands avantages pour l'art auquel il se consacrait : c'est sans doute à l'usage qu'il fit du pinceau dans sa jeunesse qu'il faut attribuer, dans les statues de Phidias, cette largeur de style, cette grandeur de caractère, cette puissance de vie et de formes qui manquaient aux maîtres de l'école d'Égine et qui ne datèrent que de lui dans celle d'Athènes.

Au surplus, l'expression de Pline que *Phidias commença* par la peinture, *ab initio pictorem fuisse*, ne doit s'entendre que de ses ouvrages publics. Si l'on n'admet que la sculpture ait été pour Phidias, dès son enfance, un art domestique, tout annonce du moins qu'il s'y appliqua par des études précoces. Il est même probable que ces études eurent pour champ le domaine entier des beaux-

1. Phidias a pu néanmoins fréquenter l'atelier de Polygnote. Il me paraît probable que Panænus fut élève de Micon et du peintre thasien. Il était plus jeune que Phidias, puisque Strabon a fait de lui le neveu de celui-ci ; plus jeune de beaucoup, par conséquent, que Polygnote et Micon : d'où l'on peut conjecturer que ce fut à titre d'élève qu'il partagea avec ces maîtres l'honneur de décorer le Pœcile. On a attribué à ces deux artistes une part dans le tableau de *Marathon*, peint par Panænus ; on disait, par exemple, que le chien qui avait accompagné son maître au combat, et qui se retrouvait dans le tableau, était de la main de Polygnote. (V. Sillig, p. 277, au mot *Mico*.)

arts : car comment expliquer autrement l'étendue et la variété prodigieuses de ses connaissances, non-seulement dans ce qui appartenait en propre à son art, non-seulement encore dans les arts voisins, mais aussi dans les différents métiers qui s'y rapportent, si ce n'est par des études nombreuses, commencées de bonne heure et poursuivies avec le zèle de la passion? J'ai déjà parlé de ses travaux en peinture. L'art statuaire seul, divisé en trois branches, toutes trois cultivées par Phidias, la statuaire, la sculpture et la toreutique, exigeait dans l'antiquité des talents et des habiletés de plus d'un genre, dont se dispensent volontiers nos artistes, dédaigneux des détails qu'ils abandonnent sans surveillance à de simples ouvriers, au grand détriment de la sculpture du temps présent. L'artiste grec devait avoir de la partie industrielle de son art une connaissance complète ; et, s'il ne faisait pas tout lui-même, ce qui eût été sans doute souvent impossible, au moins exerçait-il sur chaque partie du travail une surveillance active et de tout point compétente.

Pour connaître à fond toutes les ressources et les procédés de l'art statuaire, en y comprenant la toreutique ou statuaire chryséléphantine, il fallait joindre aux talents du sculpteur, du graveur sur métal[1], du peintre, les habiletés diverses du fondeur, de l'orfévre, du joaillier et une foule d'autres, aujourd'hui partage exclusif de l'industrie. Et avec cela nous voyons, par la haute inten-

1. Sur l'habileté de Phidias comme graveur, voyez Martial (III, 35) et l'empereur Julien (*Lettres*, 8).

dance qu'il exerça sur tous les travaux ordonnés par Périclès[1], que Phidias, comme d'autres grands sculpteurs de l'antiquité tels que Polyclète, Scopas, Gitiadas, etc., était aussi un grand architecte. En général, les anciens ignoraient ce système de spécialités et cette division du travail poussée à l'infini qui, de nos jours, semblent avoir été inventés pour servir l'industrie aux dépens de l'art, de l'intelligence, et même aux dépens de la dignité de l'homme. Les spécialités sont les cloîtres de l'esprit; elles élèvent des barrières entre nos facultés et tendent à créer, au lieu d'hommes, des machines humaines. Objet d'admiration pour le vulgaire, leur adoption systématique rétrécirait autant l'intelligence que le système contraire lui a parfois donné d'étendue. Pour rentrer ici dans la question d'art, je ne doute pas que l'harmonie et la plénitude qui frappent à la première vue dans les ouvrages des artistes anciens ne doivent être regardées comme un résultat de l'éducation qui ne laissait dans l'organisation humaine aucune faculté stérile, aucun organe inactif et sans développement. *Tout grand talent*, a dit Gœthe, *est encyclopédique*. Pour le véritable artiste, la réunion d'un plus grand nombre de connaissances et de talents divers, loin d'être une cause de dispersion de forces, devient, au contraire, un moyen de puissance, en lui permettant de donner à chaque œuvre en particulier, grâce à une concentration énergique, l'empreinte d'une nature plus riche, plus élevée et plus féconde,

1. Πάντα δὲ διεῖπε καὶ πάντων ἐπισκόπος ἦν αὐτῷ Φειδίας, καίτοι μεγάλους ἀρχιτέκτονας ἐχόντων καὶ τεχνίτας τῶν ἔργων (Plutarq., *Péricl.*, 13).

et de réunir, pour ainsi dire, autour de cette œuvre au berceau, le conseil entier des Muses.

On nomme deux maîtres de Phidias. L'un, Hippias, solument inconnu d'ailleurs, n'est cité que par Dion Chrysostome : aussi a-t-on proposé de lire Hégias au lieu de Hippias dans le texte de cet écrivain[1]. Hégias était un des maîtres athéniens de la 75e olympiade; la supposition qu'il a pu donner des leçons à Phidias s'offre d'elle-même, et la ressemblanee des deux noms grecs a pu faire naître aisément une de ces erreurs de copiste si fréquentes dans les anciens manuscrits. L'autre maître de Phidias, appelé Géladas par Suidas, Éladas par le scholiaste d'Aristophane, est évidemment Agéladas, l'Argien, que nous savons avoir été aussi le maître de Polyclète et de Myron, ces deux rivaux de Phidias[2]. Plusieurs ouvrages célèbres ont été attribués à Agéladas. Tels sont : une statue d'Anochus de Tarente consacrée dans l'Altis, à la 65e olympiade[3]; une autre, de Timasithée de Delphes[4]; un char de bronze destiné à rappeler une victoire remportée par un Cléosthène d'Épidamne[5]; un groupe des trois Muses fait en collaboration avec Canachus et Aristoclès, son frère, et célébré dans une épigramme de l'Anthologie[6]; un Jupiter enfant et un Hercule sans barbe

1. *De Phid. vit.*, p. 11, à la note.
2. Meursius a, le premier, reconnu Agéladas sous le déguisement de son nom. Il a été suivi par Winckelmann, par Schorn, par Thiersch, par Heyne, par Sillig, par O. Müller, par Émeric David, par M. Beulé.
3. Pausan., VI, 14. Comp. Sillig, p. 10.
4. Id., VI, 8.
5. Id., VI, 10.
6. *Anthologie Planud.*, 220.

vus par Pausanias à Égium[1]; un Jupiter Ithomate exécuté par les Messéniens réfugiés à Naupacte[2]. On lui attribue également un Hercule Sauveur fait pour le bourg de Mélite[3]. La distance qui sépare les derniers des premiers ouvrages qui portent le nom d'Agéladas a donné lieu à des difficultés auxquelles je dois m'arrêter un moment, tant à cause de l'importance du rôle de cet artiste dans la sculpture grecque que pour ses rapports avec Phidias.

Nous avons vu qu'Agéladas était l'auteur d'une statue d'Anochus consacrée dans l'Altis d'Olympie. La victoire d'Anochus eut lieu à la 65e olympiade (520 ans avant J.-C.[4]). C'est le plus ancien de ses ouvrages dont il soit fait mention. Cependant l'artiste ne pouvait être novice à l'époque où il l'exécuta. On ne saurait placer la date du Jupiter de Naupacte avant la 2e année de la 81e olympiade, époque historique de l'établissement des Messéniens à Naupacte. Agéladas, en supposant qu'il n'eût eu que vingt ans à l'époque où il faisait la statue d'Anochus, en aurait eu quatre-vingt-six lorsqu'il sculptait le Jupiter de Naupacte. Cela n'a rien d'inadmissible, si l'on se rappelle Michel-Ange et sa glorieuse vieillesse. Mais si l'on admet avec Sillig que l'Hercule de Mélite, attribué aussi à Agéladas, et auquel on donnait le nom d'Hercule Ἀλεξικακος, a été sculpté après la peste d'Athènes[5], c'est-

1. Pausan., VII, 24.
2. Id., IV, 33.
3. Scolies sur Aristophane, *Grenouilles*, 501.
4. Sillig, p. 11; Heyne, *Opuscula academica*, t. V, p. 368.
5. C'est ce que conteste O. Müller (p. 13). Cependant, on ne voit guère d'autre moyen d'expliquer le surnom donné à cet Hercule.

à-dire la 3e année de la 87e olympiade (430 ans avant J.-C.), la difficulté devient plus grande, et il faut, ou admettre qu'un vieillard de cent-dix ans a pu faire ce dernier ouvrage, ou en contester l'attribution à l'auteur de la statue d'Anochus. C'est pour cette raison que Sillig et Thiersch [1] ont pensé qu'on pouvait admettre deux Agéladas. Le second de ces Agéladas serait, d'après l'opinion de Thiersch, le sculpteur du Jupiter Ithomate et de l'Hercule Ἀλεξικακος. L'auteur des *Époques de l'art* lui donne pour patrie Sicyone, en s'appuyant sur un passage d'Amasée, le traducteur latin de Pausanias. Son système a été combattu à la fois par Müller et par Sillig. Pour celui-ci, les deux Agéladas sont Argiens, et le second le neveu du premier. Cet Agéladas II est le même dont parle Pline [2], et à qui il assigne pour époque la 87e olympiade, date qui coïncide avec celle que Sillig a cru devoir donner à la consécration de l'Hercule de Mélite. Agéladas l'ancien reste le maître de Phidias dans le système de Sillig aussi bien que dans celui de Thiersch. Pour Émeric David, il ne connaît qu'un seul Agéladas [3]. M. de Clarac aussi n'en mentionne qu'un dans son *Tableau chronologique des artistes de l'antiquité* [4].

Avant de dire ici mon sentiment sur la question, il m'en faut poser encore une autre, laquelle n'est pas, selon moi, sans rapport avec la première. Agéladas habitait-il Athènes à l'époque où Phidias vint étudier

1. *Epochen der bildenden Künste,* p. 159 et suiv., éd. 1829.
2. XXXIV, 19.
3. *Hist. de la sculpt. ant.,* publiée par Paul Lacroix, p. 34.
4. *Description des antiques du Musée royal,* Paris, 1820, p. 375.

l'art à son école où il devait avoir pour condisciples Polyclète et Myron? Ou bien Phidias est-il allé chercher à Argos les leçons d'un maître renommé dans toute la Grèce? Avant de répondre à cette question, il n'est pas inutile de remarquer qu'à l'époque dont il s'agit Athènes, au sortir des guerres persiques, dans lesquelles elle avait joué un si grand et si beau rôle, commençait à s'élever au-dessus de toutes les autres villes de la Grèce, tant par la littérature et les arts que par la politique. Sa puissance, qui, au rapport d'Hérodote[1], n'avait pas cessé de grandir depuis la chute des Pisistratides et l'avénement de la liberté, avait surtout dû son accroissement à la conduite aussi habile que généreuse et vaillante des Athéniens pendant l'invasion des Barbares. Après les batailles de Marathon et de Salamine l'hégémonie des villes grecques de l'Asie et des îles pour la conduite de la guerre appartint comme de droit à Athènes. Des tributs (φόροι) lui furent payés par ces cités alliées. Déposés d'abord dans le temple de Délos, ces tributs y formèrent, sous la garde des Athéniens, un trésor destiné à fournir aux frais de la guerre. A la fin de la 77e olympiade, après la première répartition qu'en fit Aristide, ils s'élevaient déjà à la somme considérable pour le temps de 460 talents, ou 2,530,000 fr. de notre monnaie[2]. Outre ces tributs, les alliés étaient tenus de fournir des vaisseaux et des hommes au commandement des Athéniens. Mais la politique de Cimon favorisa le

1. V, 78.
2. Bœckh. *Économie politique des Athéniens*, l. III, ch. xv, traduction française de Laligant. Paris, 1828, t. II, p. 157.

penchant de plusieurs villes à se racheter avec de l'argent des obligations de la guerre ; on augmentait ainsi, d'une part, les revenus de la république, et, de l'autre, en laissant les alliés se désaccoutumer du métier des armes, on préparait peu à peu le changement de leur condition d'alliés en celle de sujets. En même temps, le génie national s'éveillait, et la même ville qui s'était montrée la première dans la guerre aspirait à se montrer encore la première dans la paix entre toutes les villes grecques ; il y eut comme un printemps de chefs-d'œuvre éclos à l'envi les uns des autres dans cette Attique dont le sol était à peine essuyé du déluge de la barbarie étrangère qui l'avait couvert ; c'est une époque merveilleuse dans l'histoire. Cinq ans à peine après la bataille où le génie de Miltiade a remporté sa victoire à jamais fameuse, Eschyle, un soldat de Marathon, fait applaudir, entre deux invasions, sur le théâtre d'Athènes, sa première victoire dramatique[1]. L'élan ainsi donné ne devait pas s'arrêter de longtemps. Après les victoires de Salamine et de Platée, il fallut songer à rebâtir Athènes détruite par les Perses. La grande œuvre de cette réédification et les richesses dont les Athéniens commençaient à disposer promettaient aux artistes, tant sculpteurs et peintres qu'architectes, des travaux, de la renommée et des rémunérations honorables. Nul doute que plusieurs artistes étrangers n'aient dû profiter de circonstances aussi favorables pour s'établir

1. La 4e année de la 73e olympiade. Cette même année (485 av. J.-C.), qui vit commencer la gloire d'Eschyle, vit aussi, suivant la chronologie des marbres d'Oxford, commencer la vie d'Euripide.

dans une ville qu'on pouvait déjà regarder comme la capitale de la Grèce et où les attendaient honneur et richesse. Pourquoi Agéladas n'aurait-il pas été du nombre de ces artistes? Calamis, qui sculptait alors à Athènes, n'était peut-être pas Athénien; et Polygnote, qui y peignait, devenu citoyen de la république par le crédit et l'amitié de Cimon, était, comme on l'a vu, de naissance étrangère. En même temps, l'école indigène, où brillaient encore Critios, Hégias, Nésiotès pour la sculpture, Micon pour la peinture, avait assez d'éclat pour faire d'Athènes le centre des arts et le rendez-vous des artistes. O. Müller pense qu'Agéladas dut y venir, en effet, peu après la 3e année de la 79e olympiade, époque où l'alliance qui s'établit entre Argos, sa patrie, et Athènes, avait rendu entre ces deux villes puissantes les relations aussi fréquentes qu'aisées[1]. J'avoue que le voyage d'Agéladas d'Argos à Athènes me paraît infiniment plus vraisemblable, dans les circonstances où se trouvait alors la capitale de l'Attique, que celui de Phidias à Argos, supposé par M. Beulé dans son cours oral d'archéologie[2]. Ce n'est pas au moment où l'éclat d'Athènes renaissante devait y attirer de toutes parts un concours des plus illustres étrangers que le jeune sculpteur athénien aurait pu penser à quitter sa patrie pour chercher à l'étranger les leçons d'un maître, si illustre qu'il fût.

Je vois cependant une difficulté à ce voyage d'Agé-

1. O. Müller, p. 13.

2. Professé à la Bibliothèque nationale. La même conjecture est reproduite dans un article sur la *Jeunesse de Phidias* (*Revue des Deux Mondes*, du 15 mars 1860).

ladas, si l'on n'admettait qu'un seul sculpteur de ce nom. Agéladas, à supposer qu'il n'eût que vingt ans lorsqu'il consacrait dans l'Altis la statue d'Anochus, devait en avoir soixante-dix-huit ou soixante-dix-neuf à l'époque de ce voyage. On ne conçoit guère qu'un artiste bien près d'être octogénaire eût pu se résoudre à quitter ainsi sa ville natale, théâtre de sa gloire, pour venir dans une cité étrangère, au risque de n'y pas soutenir sa vieille renommée en face des progrès de l'art et au milieu de nouvelles générations qui n'auraient pas eu à respecter en lui une gloire nationale. Il faudrait donc, avec Thiersch et Sillig, admettre deux Agéladas, et, contrairement à eux, dire que ce second Agéladas, auteur de plusieurs statues attribuées à tort au premier, fut le maître de Phidias, de Myron et de Polyclète, ayant apporté d'Argos à Athènes les traditions de l'école argienne héréditairement reçues. Tel est, en effet, mon sentiment que je produis ici avec toute la réserve convenable en ces matières obscures. Ce système, outre qu'il lève toutes les difficultés que la chronologie a attachées au nom d'Agéladas, explique d'une manière satisfaisante comment un artiste de ce nom fut le maître de Phidias et de Myron, tous deux Athéniens; et quant à Polyclète, le jeune sculpteur d'Argos a pu rejoindre à Athènes un compatriote illustre. L'Hercule de Mélite s'explique tout naturellement, et l'on peut en placer la date à l'époque qui suit la peste d'Athènes, époque à laquelle convient l'indication donnée par Pline. La parenté des deux Agéladas est établie par la coutume qui paraît avoir été familière aux Grecs de confondre sous le même nom des

artistes de la même famille, confusion qui s'étendait aux ouvrages et qui n'a pas peu contribué à obscurcir la chronologie de l'histoire de l'art[1]. Cette confusion était d'autant plus facile que la ressemblance du style devait se joindre à celle du nom dans ces écoles de famille. Agéladas, deuxième du nom, venu à Athènes à l'époque marquée par O. Müller, à peu près en même temps que le peintre Polygnote, dut y apporter les traditions qu'il avait puisées dans les leçons du premier Agéladas, et qui, distinctives de l'école d'Argos, consistaient surtout dans la reproduction fidèle et savante du corps humain. Il devait être alors dans la maturité du talent, assez formé pour servir de maître à ceux qui débutaient dans la carrière, assez jeune encore pour modifier sa manière au contact des maîtres de l'école athénienne plus portée vers l'idéal et pour s'associer aux progrès que cette époque merveilleuse faisait faire à la sculpture.

L'administration de Cimon ne fut pas signalée seulement par des travaux d'utilité. Le fils de Miltiade ne se contenta pas de fortifier Athènes et de relier la ville aux ports dans un même système de défense, au moyen de ces longues murailles dont on lui doit la construction; il travailla aussi à l'embellir, et M. Beulé a réclamé pour Cimon, non sans justice, une part des éloges accordés à

1. On a remarqué que le petit-fils portait souvent en Grèce le nom de l'aïeul. « Mon aïeul, dont je porte le nom », dit Céphale, dans la *République* de Platon (l. I, au commencement). Les anciens avaient-ils observé la ressemblance qui existe souvent, au physique et au moral, entre le grand-père et le petit-fils, et dans laquelle Gœthe a cru voir une loi générale? (*Années de voyage de Wilhelm Meister.*)

Périclès pour les monuments dont il ne décora pas seul sa patrie[1]. Ce fut Cimon qui planta les ombrages de l'Académie que devait détruire Sylla, qui bâtit le portique appelé Pœcile, et qui jeta, probablement vers la 4e année de la 77e olympiade, les fondements du temple de Thésée, ce frère aîné du Parthénon, à la décoration duquel Phidias a peut-être travaillé. Mais l'homme à qui Athènes a dû le plus de ce qui a fait et fera toujours la gloire de son nom, le plus Athénien des Athéniens, c'est toujours Périclès. Il commença de bonne heure à révéler ses desseins pour l'embellissement de la ville, en même temps qu'il luttait d'influence avec Cimon pour le gouvernement du peuple. Ce fut, à ce qu'on croit, à son instigation, que les Samiens, l'un des peuples alliés et tributaires d'Athènes, firent comme d'eux-mêmes la proposition de transporter à Athènes le trésor de Délos, sous prétexte de le mettre ainsi plus en sûreté contre les Barbares. Cette translation, dont la date est placée avec peu de certitude à la 4e année de la 79e olympiade (461 ans avant J.-C.), est un fait important dans l'histoire de l'art. Périclès, qui paraît alors sur la scène et qui médite déjà les projets qu'il accomplira plus tard, en commence ainsi l'exécution par amener sous sa main l'argent nécessaire. On a souvent reproché à ce grand homme l'usage qu'il fit, au profit d'Athènes seule, de l'argent des alliés, destiné à l'utilité commune. Au fond, il était juste cependant que les Athéniens, qui avaient sacrifié leur ville en se retirant sur leurs vaisseaux pour obéir à l'oracle et pour sauver la

1. *Acropole d'Athènes*, t. I, p. 33.

Grèce, lors de la seconde invasion des Barbares, fussent indemnisés de ce sacrifice, et il ne faut pas non plus oublier que ces tributs des alliés étaient le résultat d'un pacte conclu entre eux et les Athéniens, pacte dont la condition pour ceux-ci était la protection des villes tributaires. Cette condition remplie, les Athéniens pouvaient se regarder comme ayant le droit d'employer à tel usage que bon leur semblait les sommes dont on payait leur courage et leurs soins pour la défense commune. En exigeant ensuite par la force ces contributions d'abord volontaires, ils n'ont fait que ce que font plus ou moins tous les gouvernements, souvent avec moins de justice et de raison. Ne faut-il pas bien, d'ailleurs, pardonner quelque chose, fût-ce même un peu d'abus de pouvoir, à cette république d'Athènes, qui, après avoir défendu si héroïquement à Marathon et à Salamine, non-seulement la Grèce et la liberté, mais l'Europe tout entière et sa civilisation future, la philosophie et les arts, a employé les loisirs de la paix et l'argent que la guerre ne réclamait plus à l'érection du Parthénon et des Propylées?

Une autre occasion où Périclès se révéla du vivant de Cimon, ce fut lorsqu'il fit décréter par le peuple, vers la deuxième année de la 80e olympiade, cette ambassade fameuse par laquelle les Athéniens proposaient aux autres peuples de la Grèce la reconstruction à frais communs de tous les sanctuaires détruits et souillés par les Barbares. Il y avait sans doute autant d'ostentation que de véritable piété dans la pensée qui inspira ce décret à Périclès et aux Athéniens. Cependant Athènes donna l'exemple de la réédification avec un zèle extraordinaire. Le court espace

de quelques olympiades suffit à Périclès, secondé par Phidias, par Ictinus et par un petit nombre de grands artistes pour couvrir de temples nouveaux ou rebâtis le sol de l'Attique. Cimon avait commencé, on l'a dit plus haut, par la construction du Théséion. La mort de ce fils de Miltiade, arrivée dans la 4e année de la 82e olympiade (449 ans avant J.-C.), laissa le champ libre à l'ambition et au génie de son rival. Celui-ci, maître absolu du pouvoir par la faveur du peuple, ne connut plus d'obstacles à ses desseins et ne souffrit plus de bornes à la magnificence publique. Le sanctuaire d'Éleusis, le temple de Minerve Sunienne, d'autres temples encore dans l'Attique, et enfin le Parthénon, ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre de l'architecture, témoignèrent à la fois de son zèle pour les dieux et de son goût pour les arts. On a dit que des traditions de famille avaient dû faire naître et entretenir dans Périclès ce zèle pour les divinités de sa patrie dont il donna tant de preuves magnifiques; il appartenait, en effet, à cette famille Buzygia qui exerçait à Athènes, dans le culte et les mystères de Minerve et de Cérès, un sacerdoce héréditaire [1]; mais il avait aussi des raisons politiques pour favoriser par cet emploi de la fortune publique le commerce et l'industrie et pour donner un salaire au peuple sur les suffrages duquel il s'appuyait. De plus, il avait l'amour du beau en toutes choses et n'était pas lui-même sans une connaissance particulière des beaux-arts. On lui attribue le plan de l'Odéon, de ce théâtre d'Athènes, qu'il fit construire,

1. Müller, *de Phid. vit.*, p. 10.

dit-on, sur le modèle de la tente de Xerxès. Les Propylées furent le dernier ouvrage entrepris sous son administration, et ferment, par un chef-d'œuvre, cette liste de chefs-d'œuvre.

Phidias avait, comme je l'ai dit, la haute main sur tous ces travaux. Il fut l'ami de Périclès comme Polygnote l'avait été de Cimon; amitié féconde pour la gloire d'Athènes et pour l'honneur des beaux-arts! Mais avant de parler des grandes choses que firent ensemble ces deux hommes, nous devons revenir un moment sur nos pas vers une époque où ils s'essayaient encore tous deux à leur rôle futur, l'un par des discours à la tribune populaire, l'autre par ses premiers travaux publics. On ne peut douter que plusieurs des ouvrages de Phidias n'aient daté de l'administration de Cimon. Un des plus anciens, sinon le plus ancien, fut sans doute la Minerve de Pellène, en Achaïe; on n'en sait pas autre chose, sinon qu'elle était d'or et d'ivoire et que les habitants de Pellène la disaient antérieure aux Minerves d'Athènes et même à la Minerve de Platée [1]. La Minerve Aréa, ou Minerve Martiale des Platéens, était une statue colossale du genre de celles qu'on nommait acrolithes. Presque aussi grande que le colosse d'airain de l'acropole d'Athènes, elle était en bois doré, avec la tête, les pieds et les mains en marbre pentélique. Elle passait pour avoir été élevée avec le produit de la part de dépouilles échue aux Platéens après la bataille de Platée [2].

1 Pausan., VII, 27. Il y avait, disait-on, sous la base de la statue, un trou profond d'où s'exhalait une humidité favorable à la conservation de l'ivoire.

2. *Idem,* IX, 4.

On a voulu mettre également au nombre des premiers ouvrages de Phidias l'Athénée Promachos, ce colosse d'airain de l'acropole, dont la lance et le casque, dominant les remparts, se faisaient voir de loin aux navigateurs qui doublaient le cap Sunium. Mais Otfried Müller regarde, au contraire, le colosse de l'acropole comme une des dernières œuvres de Phidias. La raison, c'est que Phidias laissa cette œuvre inachevée. Nous lisons, en effet, dans Pausanias[1], que les bas-reliefs du bouclier de l'Athénée Promachos furent l'œuvre de Mys, célèbre graveur, qui les exécuta sur les dessins de Pérasius[2]. On ne peut croire que Phidias ait laissé de lui-même à un autre le soin de dessiner le bouclier de sa statue, et l'interruption apportée à son travail ne peut avoir eu pour cause que son départ d'Athènes ou sa mort. De quelque façon qu'on explique les événements de la vie de Phidias, dont il sera question plus loin, l'Athénée Promachos ne peut avoir été exécutée que durant la seconde époque de ses travaux,

1. I, 28.

2. Le texte de Pausanias dit *Parrhasius,* célèbre peintre, qui florissait, suivant le calcul de Sillig, vers la 96e olympiade, longtemps après la mort de Phidias. Müller pense que ce fut, en effet, vers ce temps que la Minerve de bronze fut achevée par Mys, après un long intervalle. Mais Sillig (article *Mys,* p. 289) se sert d'un passage d'une épigramme citée par Athénée (lib. XI), dans laquelle un certain Pérasius se trouve associé à Mys dans le travail d'une coupe, pour démontrer qu'il y a une faute dans le texte de Pausanias. C'est *Pérasius* qu'il convient de lire. Mys paraît n'avoir été qu'un ouvrier qui exécutait les conceptions d'un autre artiste. Quant à Pérasius, ne serait-ce pas le même artiste que ce Perélius ou Parélius dont Pline fait mention comme d'un sculpteur célèbre, contemporain de Scopas, florissant comme lui vers la 90e olympiade? Ce Perélius, inconnu d'ailleurs, a embarrassé tous les critiques. (Voy. Sillig, au mot Scopas, p. 415, 416.) J'offre cette conjecture aux archéologues.

celle qui commence avec les grandes constructions de Périclès. Ceux qui regardent le colosse de bronze comme un ouvrage de la jeunesse de Phidias font aussi Phidias plus ancien que nous ne l'avons fait. Il s'agit pour eux de ne pas laisser une trop grande distance entre la bataille de Marathon et cette Minerve qu'on disait faite avec le produit du butin recueilli sur le champ de bataille. Il y a bien à dire cependant sur ce butin de Marathon, origine de tant de monuments illustres, si l'on s'en rapporte à la tradition athénienne. Outre l'Athénée Promachos, cette part des Athéniens dans les dépouilles des Perses était censée avoir donné naissance aux treize statues du temple de Delphes qui représentaient Minerve, Apollon, Miltiade et les héros éponymes des tribus de l'Attique, avec d'autres héros des anciennes fables nationales [1]; on assignait la même origine aux boucliers d'or du temple d'Apollon et au trésor des Athéniens à Delphes; le temple de Diane Eucléa, à Athènes, avait été construit, suivant la même tradition, au moyen de sommes d'argent puisées à la même source. Mais, comme le démontre très-bien O. Müller, il y a lieu de grandement soupçonner la vanité des Athéniens d'avoir grossi à plaisir ces dépouilles, afin d'y trouver un prétexte à multiplier les monuments de leur gloire. Il est à remarquer qu'Hérodote ne dit pas un mot de ce fameux butin, dont il n'eût certes pas manqué de parler, si la proie eût

1. Pausan., X, 10. Les onze personnages qui, outre les deux divinités, étaient représentés par ces statues, étaient Miltiade, Érechtée, Cécrops, Pandion, Céléus, Antiochus, Égée, Acamas, Codrus, Thésée et Phylée.

été aussi considérable que le faisaient supposer le nombre et la magnificence des monuments dont elle était réputée avoir fait les frais [1].

On peut partager la vie artistique de Phidias en deux époques principales. Pendant la première, qui comprend les dernières années de la vie de Cimon et les premières de l'administration de Périclès, il aurait fait la Minerve de Pellène, celle de Platée, une Minerve Lemnienne dont il sera question tout à l'heure, les treize statues du

1. Les circonstances mêmes de la bataille de Marathon sont une sorte de preuve négative, plus forte encore que le silence d'Hérodote, contre les exagérations de la jactance athénienne à l'endroit de ce fameux *butin*. On se rappelle que les Perses n'avaient point de camp dans la plaine de Marathon et qu'ils se retirèrent précipitamment, après la perte de la bataille, sur leurs navires, dont sept seulement furent capturés par le vainqueur. Où donc alors les Athéniens auraient-ils trouvé la riche proie qu'ils se vantaient d'avoir conquise? Serait-ce dans la dépouille des cadavres? On ne le croit guères. Et encore ne faut-il pas oublier que la dixième partie de ce butin était seule entrée dans le trésor public. On demande aussi ce que toute cette richesse serait devenue à l'époque de la seconde invasion, pendant laquelle l'Attique fut livrée aux Barbares. Car, supposer avec Quatremère (*Jupiter Olymp.*) que l'Athénée Promachos avait été érigée dans l'Acropole entre la première et la seconde guerre persique, c'est remplacer une difficulté par une autre. Xerxès, maître d'Athènes, aurait-il épargné le colosse élevé avec le produit des dépouilles de ses sujets? L'histoire dit, au contraire, que les Perses incendièrent la citadelle. Admettra-t-on que le butin de Marathon fut porté sur les navires où se réfugia la fortune d'Athènes, dans cette fuite héroïque dont Thémistocle fut l'instigateur? Dans l'extrémité où se trouvaient les Athéniens, ils avaient autre chose à faire qu'à encombrer leurs vaisseaux de ces dépouilles; ou, s'ils les avaient réduites en argent, cet argent ne pouvait manquer d'emploi en de telles circonstances. Tout s'explique, au contraire, naturellement par cet esprit de vanité et de jactance qui fut de tout temps et demeure encore aujourd'hui l'un des traits caractéristiques de la race grecque.

temple de Delphes, l'Apollon en bronze de l'acropole d'Athènes, auquel Pausanias donne le nom d'Apollon Parnopien [1], la Vénus Uranie qu'on voyait à Athènes dans le temple de cette déesse, une statue de la Mère des dieux dans le Metroüm d'Athènes, etc... C'est vers la fin de cette période qu'on peut placer convenablement le voyage de Phidias à Éphèse et le concours fameux dont il sera parlé ailleurs. La seconde époque daterait du moment où Phidias fut mis par Périclès à la tête des grands travaux qu'il faisait exécuter; elle commencerait à peu près vers la 83e olympiade, pour continuer jusqu'à la mort de l'artiste. La Minerve du Parthénon, le Jupiter Olympien, une Vénus Céleste en or et en ivoire, une Minerve Ergané qu'on voyait dans la citadelle d'Élis, la statue de Pantarcès, la Minerve Promachos, appartiennent à cette seconde époque, à laquelle il faut rapporter également les sculptures dont Phidias décora le Parthénon, soit qu'il y ait travaillé lui-même, soit qu'elles aient été exécutées sous ses yeux et d'après ses dessins par ses élèves.

1. C'est-à-dire *destructeur de sauterelles*. Müller (*de Phid. vit.*, p. 16, 17, à la note) pense que cet Apollon pouvait être le même que l'Apollon Anthélios dont parle Tzetzès (*Chil.*, VIII, v. 331), et dont on conservait la tête de son temps dans le palais de Constantinople. Cette tête avait été probablement séparée du corps à l'époque où Constantin fit élever ce dernier sur une colonne de porphyre, après y avoir ajouté sa propre tête, ainsi qu'on le voit dans Cédrénus. Le nom d'Anthélios venait à cet Apollon de la position qu'il avait occupée, le front tourné vers le soleil levant. Il y avait, dans l'Altis d'Olympie, un Jupiter Anthélios, couronné de lis (Pausan., V, 22). Quant au surnom de Parnopien, il rappelle celui de Sauroctone (*tueur de lézards*), qu'on donnait à un Apollon de Praxitèle, dont parle Pline (XXXIV, 19).

On sait que Phidias avait consacré son art à la représentation des divinités et qu'il descendait rarement à reproduire les hommes, comme si les seuls immortels étaient dignes d'un talent sublime. On ne cite guère de statues de personnages humains faites par Phidias que celle de Pantarcès, cet adolescent pour lequel il avait une passion à la grecque, à moins qu'on ne veuille ranger dans la même catégorie les deux statues drapées (*signa palliata*) dont parle Pline sans s'expliquer autrement sur elles [1]. Mais de toutes les divinités auxquelles il consacra son ciseau aucune ne l'occupa si souvent que celle à qui il semble avoir voué un culte spécial, je veux parler de la déesse de l'acropole, de la patronne des Athéniens, de Pallas Athénée. Avant de parler des statues qu'il fit en son honneur, disons un mot de la divinité qui respirait dans ces simulacres.

Digne elle était de l'hommage des Athéniens et du culte solennel qu'ils lui consacraient sur l'acropole, la vierge divine dont l'œil toujours ouvert veillait, du haut du Parthénon, sur sa ville et sur son peuple. Après Jupiter, le dieu du ciel et de la terre, auquel la Grèce entière avait consacré un culte national, aucune divinité n'occupe dans l'antique Olympe une plus haute place que Minerve, la déesse des Athéniens :

Proximos illi tamen occupavit
Pallas honores [2].

Sortie tout armée du cerveau de Jupiter, *comme le*

1. Ces statues se voyaient à Rome dans le temple de la Fortune, où elles avaient été apportées par Catulus. (Plin., *Nat. Hist.*, XXXIV, 19.)
2. Horace, liv. I, ode 12.

soleil se lève avec tous ses rayons, suivant la comparaison poétique d'Ælius Aristide [1], Minerve ou Pallas était comme la personnification de la pensée divine, l'énergie de Jupiter. On a beaucoup discuté sur l'origine de son culte. Les uns l'ont fait venir d'Égypte, d'accord avec Hérodote; c'est l'opinion de Creuzer [2]. D'autres lui attribuent une origine purement grecque. Cet avis est celui d'O. Müller, qui traduit le double nom de *Pallas Athénée* par *la Vierge athénienne* [3]. Mais qu'importent ces obscures questions d'origine lorsqu'il s'agit des divinités comme lorsqu'il s'agit des arts de la Grèce? Créée ou transformée par le génie grec, Minerve n'en demeure ni plus ni moins sa propriété par le caractère qu'il a su lui donner. Entre la femme guerrière de Libye, revêtue de sa peau de chèvre peinte en rouge, qui pousse son cri de combat sur les bords du lac Triton, et la vierge de l'acropole, la distance est immense. « Toutes les vertus, toutes « les perfections qui s'attachent à l'idée de l'intelligence « suprême, dit très-bien M. Maury [4], servent à composer « le personnage de la déesse; elle ne représente pas seu- « lement, comme vierge, la chasteté; elle est encore in- « voquée comme l'intelligence qui invente, crée et con- « serve, comme la prudence qui dicte les décisions et les « arrêts, comme la force, comme le courage qui naît du

1. *Oratio in Minervam.*

2. *Religions de l'antiquité*, traduites et refondues par Guignaiaut, t. II, p. 707.

3. Πάλλας Ἀθήνη pour Πάλλας Ἀθηναίη. (*Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, Göttingen 1825, p. 244.)

4. *Histoire des religions de la Grèce antique*, t. I, p. 426.

« sentiment de la force, comme la vertu guerrière qu'en-
« fante le courage. »

Sans doute, à l'époque où Phidias sculptait la Minerve Parthénos, le mythe de Minerve n'avait pas encore toute la signification que lui donnèrent peu à peu les écrits des poëtes et des mythographes. Mais dans l'élaboration de ce mythe, qui devait aboutir à un symbolisme purement intellectuel, le travail de Phidias marque une phase très-avancée et apporte à son tour un progrès. Comme le remarque très-justement M. Maury [1], après la création de Phidias, toute trace d'une divinité de la nature disparaît de la figure de Minerve; mais je ne puis croire que la déesse du Parthénon ne fût autre chose, dans la conception de Phidias et dans l'esprit des contemporains de Périclès, qu'une déesse guerrière, la personnification armée de la défense de la ville. Ce caractère est, en particulier, celui de l'Athénée Promachos, de ce colosse d'airain fait en souvenir de la victoire de Marathon, dont la lance élevée dépassait le rempart de la citadelle, comme pour annoncer au loin la protection dont elle couvrait la cité; mais autre était assurément le caractère de la divinité qui se dérobait aux regards dans le sanctuaire. C'était aussi la protectrice d'Athènes; mais c'était la déesse de la civilisation, des arts et de la paix, de l'industrie florissante, de la législation, de tout ce qui caractérise le génie athénien à cette époque de son développement. Tous les attributs d'une providence spirituelle sont là personnifiés. Ce qui distingue cette époque, c'est le caractère politique

1. *Hist. des religions de la Grèce antique*, t. I, p. 426.

et national de cette providence. Athènes, debout dans sa gloire, entière dans sa prospérité, adore dans Minerve son propre génie guerrier et civilisateur, et fait honorer par la Grèce entière la divinité de l'Attique. En même temps Phidias donne une forme à cette idée de providence d'une ville, et il élève au-dessus de l'acropole le signe resplendissant de la gloire et de la grandeur de son peuple. Plus tard, l'idée se généralise, à mesure qu'Athènes tombe en déclin; elle se raffine en spiritualisme et gagne en élévation religieuse ce qu'elle perd en importance politique. Phidias vint donc saisir l'idée de Minerve au moment où elle se prêtait le mieux à une réalisation par l'art, il la porta par son génie au plus haut point d'élévation où elle pouvait atteindre sans devenir une pure abstraction, et il créa de cette manière le type sacré que d'autres artistes n'ont fait que varier après lui, offrant, dans ses statues de la déesse, aux adorations du peuple, ce que les Athéniens estimaient la *véritable image* de Minerve. L'idée qu'il devait réaliser était complète au moment où il lui donna la vie de l'art, bien qu'elle dût subir encore une transformation par la philosophie.

Chacun des grands sculpteurs grecs fixe ainsi à son tour le type d'une ou de deux divinités d'après l'image formée dans l'imagination populaire excitée par les créations des poëtes. Les plus élevés d'entre les dieux, ceux dont le caractère est le plus purement éthique, sont les premiers dont la sculpture arrête les traits; et, par une singulière coïncidence, ce sont les plus grands artistes qui donnent aux plus belles idées leur forme définitive et

leur religieuse consécration. Phidias, sculptant le Jupiter Olympien et la Minerve Athénienne, rapproche le sommet de l'art de celui de l'Olympe et les fait se toucher comme les deux cimes du Parnasse. Le nom de Phidias demeure associé aux pensées les plus élevées de l'esprit religieux dans sa patrie et aux œuvres les plus admirables de l'art antique, et le sculpteur athénien nous apparaît lui-même entre ses rivaux de gloire comme Jupiter parmi les dieux. On pourrait établir, à partir de lui, une sorte d'échelle descendante qui mesurerait le degré d'élévation du génie des plus célèbres sculpteurs grecs sur le rang et le caractère plus ou moins spirituel et moral des divinités dont ils ont fixé le type et affectionné la représentation. Toutes les divinités ne parvinrent pas au même degré d'épuration ou ne s'y maintinrent pas. Leur caractère définitif dépend du moment où l'art les saisit. Le Jupiter Olympien, tel que Phidias l'avait conçu et représenté avec une sublimité d'esprit et de talent que toute l'antiquité s'est plu à reconnaître, symbolisait dignement, d'après tous les témoignages, l'idée d'une souveraine intelligence et d'une puissance suprême, miséricordieuse. La Minerve du Parthénon n'était pas moins digne de l'idée que pouvaient se former des esprits sérieux de la prévoyance et de l'activité divines, personnifiées sous une forme humaine. Au-dessous de ces divinités, les plus élevées de toutes dans l'ordre intellectuel et moral, Junon, plus enveloppée dans les caractères d'une divinité de la nature, Junon, dont la signification paraît moins idéale, mais qui possède cependant une haute valeur morale comme divinité du mariage, protectrice des vertus du foyer, inspire

le génie et reçoit les hommages de Polyclète, à qui elle assigne la seconde place parmi les sculpteurs grecs [1]. Quintilien nous apprend que cet artiste, auteur de la célèbre Junon d'Argos, le chef-d'œuvre de la toreutique après le Jupiter d'Olympie et la Minerve Parthénos, réussissait moins en général dans la représentation des dieux que dans celle des hommes. Néanmoins, bien qu'il ait sculpté beaucoup de figures d'athlètes, il conserva à l'art sa dignité, et son ciseau ne fut pas indigne de donner une forme à l'épouse de Jupiter. Après Phidias et Polyclète, les deux plus grands noms de la sculpture grecque, de l aveu de tous les auteurs anciens, Scopas paraît occuper la troisième place pour l'élévation du génie, sinon pour la puissance du talent [2]. Avec lui cependant commence la décadence de l'art. On doit à Scopas la fixation du type de l'Apollon Citharède, dont on a cru retrouver une reproduction dans le célèbre Apollon du Vatican [3], si ressemblant à la statue originale décrite par Properce :

Pythius in longa carmina veste sonat.

Mais en même temps qu'il personnifiait l'inspiration lyrique dans cette figure rayonnante d'un enthousiasme

1. Sur Polyclète, condisciple et rival de Phidias, voyez Sillig (*Catal.*, p. 364 et suivantes) ; Émeric David (*Vies des artistes anciens et modernes*, p. 41) ; O. Müller (*Man.*, §§ 121, 122). On croit qu'une Junon de marbre de la villa Ludovisi est une copie de la statue d'Argos.

2. Voyez Sillig (*Catal.*, p. 409) ; Müller (*Man.*, § 126) ; Émeric David (*Vies des artistes anciens et modernes*, p. 33). Pline met Scopas à la 90e olympiade (XXXIV, 19).

3. Voyez Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, pl. 495.

divin, Scopas entraînait la sculpture dans le cycle de Bacchus et des divinités marines et commençait à chercher dans un genre de séduction étrangère à l'art, je veux parler de l'expression voluptueuse, le succès que ses prédécesseurs n'avaient voulu demander qu'à la beauté pure. Avec Praxitèle[1] l'art fait un pas de plus dans cette voie; Vénus, non la Vénus cosmique, mais la déesse des passions amoureuses, est la divinité de ce maître de l'art sensuel et délicat; elle s'élance nue de ses mains sur les autels de Cnide, tandis que Cupidon va orner de ses grâces adolescentes le boudoir de Phryné. Un pas encore, et nous arrivons avec Lysippe[2], artiste contemporain de Praxitèle et son rival, comme Polyclète l'était de Phidias, à l'apothéose de la matière dans l'Hercule de ce sculpteur, dont on croit que celui de Glycon est une copie. Nous voilà certes bien loin de Jupiter et de Minerve, bien loin aussi de Phidias! Le type herculéen créé par Lysippe marque le degré inférieur de cette échelle dont je parlais tout à l'heure. Des dieux dont la signification est la plus morale et la plus élevée, on était arrivé peu à peu à ceux qui personnifient les passions et les égarements des sens. Après avoir ainsi reproduit dans ses types caractéristiques l'Olympe tout entier, depuis le trône de Jupiter jusqu'au lit de Vénus, l'art se repose au

1. Pline (XXXIV, 19, et XXXVI, 4); Sillig (p. 379 et suiv.); O. Müller (§ 128); Émeric David (*loc. cit.*, p. 56). Entre la 104e et la 110e olympiade. On croit reconnaître la Vénus de Cnide dans une statue du musée du Capitole (Clarac, pl. 621, fig. 1384), et dans une autre statue de la glyptothèque de Munich, où elle porte le n° 135 (Clarac, pl. 618, fig. 1377).

2. Pline (XXXIV, 19); Sillig (p. 252); Müller (§ 130).

terme de sa décroissance et s'admire dans la beauté massive et quasi-bestiale d'un dieu athlète. Mais revenons à Phidias.

La Minerve Lemnienne, ainsi appelée parce qu'elle avait été consacrée dans l'Acropole d'Athènes par les habitants de la ville de Lemnos, passait, au dire de Pausanias, pour le chef-d'œuvre de l'artiste[1], probablement parce que Phidias avait sacrifié dans cet ouvrage plus que dans les autres Minerves, à la grâce fémimine. Lucien vante surtout dans cette figure les contours du visage, la délicatesse des joues et la proportion du nez[2]. Le nom de Phidias était gravé sur ce palladium. Tout porte à croire que la Minerve Lemnienne était la même statue qu'une Minerve de Phidias dont parle Pline, et qui était d'une beauté si remarquable qu'elle en avait reçu le surnom de *la Belle*[3]. Cette Lemnienne était le troisième palladium de Phidias dans la citadelle d'Athènes; j'ai parlé de celui de Pellène et de celui de Platée; il faut reconnaître également une Minerve dans la statue désignée par Pline sous le nom de *Cliduchus*[4] ou porte-clef, ce qui fait, avec la Minerve Ergané de la citadelle d'Elis, huit Minerve connues de Phidias; il en faudra compter neuf, si l'on distingue la Lemnienne de celle que Pline nomme *la Belle*.

1. Pausanias, I, 28.

2. Τὴν δὲ τοῦ πάντος πρόσωπου περιγραφὴν καὶ παρειῶν τὸ ἁπαλον καὶ ῥῖνα σύμμετρον ἡ Λημνία παρέξει καὶ Φειδίας. (*Portraits*, 6.)

3. Tam eximiæ pulchritudinis ut a forma cognomen acceperit (καλλιμορφος). »

4. XXXIV, 19. Voy. O Müller, *de Phid. vit.*, p. 18; Bœckh, *corpus inscript.*, t. I, p. 235; Sillig. *Catal.*, p. 345; Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 387.

On connaît trois Vénus de Phidias. Je parlerai ailleurs de celle qu'il fit en Élide. Pausanias ne nous apprend rien sur la Vénus Uranie d'Athènes, sinon qu'elle était en marbre de Paros[1]. La troisième Vénus dont parle Pline, et qu'on voyait à Rome dans les portiques d'Octavie, était de marbre aussi[2] et d'une beauté parfaite. Les Vénus de Phidias étaient dignes sans aucun doute de la sévérité d'inspiration qui présidait à toutes ses œuvres, sans exclure cependant la grâce. Nous savons que deux de ces statues étaient des Vénus Célestes, et cela seul indique l'esprit dans lequel Phidias avait conçu et traité la déesse de Chypre. Pour la troisième, dont Pline vante la beauté, on doit croire qu'elle différait autant de la Vénus de Cnide que le génie de Phidias de l'art de Praxitèle. On lit, il est vrai, dans des scolies sur Grégoire de Nazianze, qu'une Vénus de Phidias produisait sur les spectateurs des impressions érotiques analogues à ce qu'on raconte de la déesse cnidienne; mais il y a là une confusion évidente, et rien n'est plus éloigné du caractère des œuvres de Phidias qu'une expression sensuelle et voluptueuse. Si Phidias a voulu faire une fois l'apothéose de la beauté féminine, croyons qu'il n'a dépouillé Vénus de ses voiles qu'avec le respect dû à sa divinité. Sans doute la fille de l'Olympe, révélée par lui dans sa nudité divine aux yeux des mortels, n'a pas cessé d'être une déesse en devenant une femme : Phidias sculptait pour Athènes et non pour Corinthe.

Nous ne savons rien de la statue de la Mère des dieux

1. Pausan., I, 14.
2. Pline, XXXVI, 4.

que Phidias avait consacrée dans la Métroüm d'Athènes, si ce n'est ce qu'on en lit dans Arrien à propos d'une autre statue de Rhéa[1] : la déesse était assise sur un trône appuyé sur des lions couchés; elle avait dans la main une cymbale. On peut s'imaginer avec quelle majesté Phidias avait représenté la divinité, moitié grecque, moitié phrygienne, à laquelle s'attachait un culte d'une mysticité étrange. On ignore quelle fut la matière employée à cet ouvrage, mais il est permis de supposer que le trône et la statue étaient un ouvrage de l'art chryséléphantin. Phidias préludait, par la statue du Métroüm, aux grands ouvrages qu'il allait être bientôt appelé à entreprendre dans ce genre[2].

1. *Périple du Pont-Euxin*, ch. IX.

2. Outre les statues que j'ai mentionnées, on en a attribué plusieurs autres à Phidias : 1° une statue de Junon dont parle Tzetzès (*Chil.*, VIII); 2° une Diane dont je trouve la mention dans Solin (*Polyhistor*, VII, 26), et qui aurait existé dans la ville de Rhamnus. Je ne crois pas qu'il en soit question nulle part ailleurs. Sillig n'en dit rien dans son catalogue, non plus que O. Müller dans la vie de Phidias; 3° le *Colossicon nudum* dont parle Pline (XXXIV, 19), sans rien nous en apprendre d'ailleurs; 4° un Mercure vu par Pausanias à Isménius, près de Thèbes (IX, 10); 5° la fameuse statue de Castor du Monte-Cavallo, à Rome, sur la base de laquelle on lisait qu'elle était l'œuvre de Phidias. Otfried Müller, qui a comparé avec les marbres du Parthénon cette statue colossale, dont une reproduction en bronze, faite par les soins de Westmecoat, se trouve à Londres, a constaté la différence du caractère de ces marbres avec le prétendu ouvrage de Phidias. Il penche à attribuer ce Castor de Monte-Cavallo à Lysippe (*de Phid., vit.*, p. 17, à la note); 6° on a cru que Phidias était auteur ou collaborateur d'une statue d'Hygie consacrée par Périclès dans l'Acropole (Plutarque, *Périclès*, 13), mais l'explication donnée par M. Rossignol (*Dissertation sur la signature des œuvres d'art chez les anciens*) de ce passage de Plutarque détruit toute coopération de Phidias à cette statue de bronze.

CHAPITRE II

SUITE DES TRAVAUX DE PHIDIAS. LA MINERVE D'ATHÈNES.

Plutarque fait des ouvrages exécutés sous Périclès un éloge bien remarquable et bien propre à en donner une haute idée, lorsqu'il dit que chacun d'eux, à peine achevé, avait déjà par sa beauté le caractère de l'antique, et que cependant ils avaient conservé de son temps (plus de cinq siècles après) toute la fraîcheur et tout l'éclat de la jeunesse; « tant, dit cet historien, y brille cette fleur de nouveauté qui les garantit des injures du temps! On dirait qu'ils ont en eux un souffle, un esprit qui les rajeunit sans cesse et qui les empêche de vieillir[1]. » Ce souffle, c'était le génie des artistes divins qui avaient créé ces chefs-d'œuvre. J'ai déjà dit que Phidias avait été chargé de la direction de tous les travaux. Plutarque le dit en termes formels et nomme en même temps les artistes qui associèrent leurs talents aux siens dans ces célèbres édifices[2]. Ce furent, pour le Parthénon, Ictinus et Callicrates; Corèbe, Métagène, Xénoclès, pour le sanctuaire de Cérès Éleusinienne; Mnésiclès pour

1. Plut., *Périclès*, 13.
2. *Ibidem*.

les Propylées[1]. Ces hommes étaient alors les premiers dans leur art. Cependant Phidias fut choisi pour être mis à leur tête, et ils acceptèrent son autorité, ce qui prouve combien grande était déjà à cette époque la renommée de cet artiste souverain.

Tout le monde connaît le Parthénon, tant par les descriptions qui en ont été faites si souvent[2] que par les nombreuses gravures où l'on a reproduit cette ruine auguste; on sait que ce *Temple de la Vierge*, aussi appelé l'Hécatompédon, était un grand rectangle oblong entouré d'une colonnade et orné d'un double portique élevé au-dessus du sol de l'acropole de trois grands degrés qui régnaient sur toute la circonférence de l'édifice. Le sol de la cella était, de plus, élevé de deux marches plus petites au-dessus du niveau des portiques. Le péristyle, c'est-à-dire la colonnade extérieure, se composait de quarante-six colonnes d'ordre dorique, cannelées et sans bases, dont huit sur chaque façade et dix-sept sur chacun des deux côtés, en comptant deux fois les

1. Voy. sur ces artistes le *Catalogue* de Sillig. Outre le temple de Minerve à Athènes, Ictinus a construit le temple d'Apollon à Phigalie, et Strabon lui attribue le temple des initiations à Eleusis, dont Plutarque fait honneur à Corèbe et à Métagène. Mnésiclès était cet esclave de Périclès qui, étant tombé du haut du Parthénon pendant les travaux, fut guéri par la vertu d'une herbe dont Minerve révéla elle-même en songe à Périclès la propriété merveilleuse.

2. Voy. Leake, *Topography of Athens*, 2e éd., p. 331 et suiv. Beulé, l'*Acropole d'Athènes*, t. II, p. 15 et suiv.; Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Œuvres (Furne, 1829), t. VII, p. 138, etc. On doit à M. Alexis Paccard, architecte, sept dessins qui représentent le Parthénon en 1845 et sa restitution. Ces dessins font partie des archives de l'Institut. On les a vus à l'Exposition universelle de 1855.

colonnes d'angle. En outre, les deux portiques avaient chacun six colonnes. Une partie de ces colonnes du Parthénon est encore debout dans sa solidité majestueuse; la barbarie des hommes a renversé les autres contre lesquelles le temps seul eût été impuissant. On sait également que la cella ou naos, c'est-à-dire la partie fermée du temple, était divisée en deux salles d'inégale grandeur, dont la plus grande, qui s'ouvrait à l'orient, était le Parthénon proprement dit, la chambre virginale, et l'autre l'opisthodome ou trésor des Athéniens. Il y avait dans le Parthénon une colonnade intérieure, composée de vingt et une colonnes et de deux piliers d'angle, et très-probablement une galerie régnant au-dessus des colonnes comme à Olympie[1]. L'édifice entier s'étendait sur un espace de 68^{m}.90 de long sur 30^{m}.47 de large; son élévation, en y comprenant le fronton, était de 17^{m}.93. Chacun des deux portiques était fermé par une grille régnant entre les colonnes et derrière laquelle venait sans doute s'étaler une partie des trésors offerts à la déesse par la piété des peuples. Les temples grecs différaient autant des nôtres par le caractère que par la destination; il ne faut leur demander ni les dimensions de nos cathédrales, ni cette élévation qui semble vouloir porter jusqu'au ciel la pensée de l'homme avec

1. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 34, 35. M. Paccard, tout en admettant deux étages de colonnes, n'admet point de plancher pour le second étage. Il est vrai qu'on n'a pas trouvé trace d'escalier. Les colonnes intérieures étaient de l'ordre dorique comme toute l'architecture du Parthénon, sauf peut-être les colonnes de l'opisthodome, qui paraissent avoir été de l'ordre ionique.

les voûtes de l'église et avec les flèches qui s'en élancent. Ces temples n'étaient pas faits pour la foule qui ne s'y prosternait pas devant un Dieu invisible, infini, dans la maison de prière; ils étaient l'habitation d'une divinité qui s'offrait elle-même dans sa statue aux yeux de ses fidèles et le musée des présents que la dévotion ou l'ostentation apportaient en tribut aux pieds de l'idole. Dans ces édifices, la place occupée dans nos églises par l'autel était remplie par le piédestal, au-dessus duquel s'élevait la divinité du temple; les prêtres, serviteurs de la statue, pénétraient seuls dans le sanctuaire; le peuple assistait du dehors aux sacrifices qui avaient lieu devant le temple ou sous les portiques[1]. De là l'étroitesse relative des temples de l'ancienne Grèce, et sans doute, par tradition, des églises chrétiennes de la Grèce moderne[2]. De là, dans les anciens sanctuaires, la simplicité des dispositions intérieures appropriée au but qu'on s'était proposé en les élevant et leur décoration joyeuse et brillante, parce qu'une divinité amie du beau et se plaisant aux magnificences était censée y faire sa demeure. A certains jours solennels, les portes d'airain s'ouvraient et laissaient apercevoir, par la foule prosternée aux abords du temple, la divinité elle-même rayonnant du milieu des pompes de son sanctuaire et respirant, du haut de

1. On trouve des autels en avant des temples à Pœstum, à Pompéi. Une peinture de Pompéi, *le Sacrifice à Isis*, représente une foule rangée des deux côtés de l'autel extérieur; les prêtres descendent les degrés du temple, et la divinité dans le fond du sanctuaire. (*Antiquités d'Herculanum*, Paris, 1804, t. II, pl. 31.)

2. Woods, *Letters of on architect.*, vol. II, p. 270; Daniel Ramée, *Manuel de l'histoire générale de l'architecture*, t. II, p. 83.

son piédestal entouré de riches offrandes, la fumée des sacrifices.

La sculpture avait concouru avec l'architecture à faire du Parthénon la merveille de la Grèce antique. Outre la statue d'or et d'ivoire dont je vais parler et qui était dans l'intérieur du naos, il y avait des statues de marbre dans les triangles des deux frontons, et d'admirables bas-reliefs décoraient également l'extérieur du temple. Nous possédons, comme on sait, un certain nombre de ces sculptures. Une frise sculptée, dont une portion est encore en place et dont une autre à péri, tandis que la portion la plus considérable se voit au Musée de Londres, ornait extérieurement la partie supérieure des murs du naos. Au-dessus des colonnes du péristyle, les triglyphes de l'ordre dorique séparaient des métopes de haut-relief, enlevées la plupart par lord Elgin, avec ce qui restait des statues des frontons, comme on le verra dans la seconde partie de ce livre. La richesse d'une telle décoration n'a pas besoin qu'on la fasse remarquer ; elle tire une beauté de plus de son contraste avec la simplicité du reste du monument. Ces colonnes sans bases, élevées sur trois degrés gigantesques, ces chapiteaux d'un pur style dorique, ces triglyphes, ces frontons triangulaires, tout cet ensemble de lignes sévères et majestueuses qui donne à cet édifice un caractère si grandiose, auraient sans doute paru froids si la main de Phidias n'eût fait éclore au sommet du temple son diadème de sculptures, semblable à la couronne de myrte dont le génie d'Athènes parait le front de l'archonte assis sur son tribunal. Et, cependant, Ictinus et

son collègue Callicrate n'avaient négligé aucune des ressources que leur offrait leur art pour atténuer par la grâce la sévérité du style dorique et pour unir la légèreté à la solidité dans cet admirable édifice. Par un secret de leur génie ou de leur art qui n'a été révélé que récemment[1], ils avaient trouvé le moyen d'introduire quelque chose de la vie de la nature dans la sécheresse des lignes mathématiques; leur secret était de donner à ces lignes, par une légère inclinaison ou par une inflexion imperceptible qui en corrigeaient la dureté, une grâce que n'aurait pas la ligne droite. D'une part, les colonnes du péristyle et les murs de la cella sont penchés les uns vers les autres de manière à donner à tout l'édifice la forme d'une pyramide tronquée[2]; de l'autre, les lignes des degrés et de l'entablement ont reçu de la main de l'architecte une convexité à peine sensible[3] dont l'œil était charmé, sans qu'on pût se rendre raison du charme, jusqu'à ce que les calculs d'un architecte moderne eussent soumis à une analyse rigoureuse ces effets de l'art le plus délicat. Grâce à M. Penrose, le secret d'Ictinus est connu maintenant, et le mystère de la grâce

1. Voyez l'ouvrage de M. Penrose : *An investigation of the principles of athenian architecture,* London, 1851. Les travaux de M. Penrose sont de 1845, 1846 et 1847. On lui doit la découverte de l'inclinaison des colonnes du Parthénon.

2. Penrose, *An investigation,* etc., chap. IV, p. 35 et suiv.

3. Id. *ibid.,* chap. III, p. 19 et suiv. La première découverte des courbes du Parthénon est due à M. John Pennethorne. Un travail intéressant a été publié sur ce sujet par M. Eugène Burnouf (*Revue des Deux-Mondes,* décembre 1847). Voyez aussi Beulé (*Acropole d'Athènes,* t. II, p. 17 et suiv.), tant sur les inclinaisons perpendiculaires que sur les courbes horizontales.

du Parthénon peut s'évaluer en centimètres, ce qui sans doute ne la rend pas moins inimitable.

Une autre découverte de l'érudition moderne est celle du coloriage extérieur des anciens édifices grecs. Plus d'une personne instruite ignore encore aujourd'hui que non-seulement les membres principaux, mais jusqu'aux moindres détails de l'architecture antique, étaient souvent distingués entre eux par des couleurs à la fois éclatantes et douces, opposées sans contraste violent malgré la vivacité des tons, grâce au voile lumineux que le climat jetait sur elles. Ainsi, dans le Parthénon, soumis comme beaucoup d'autres temples à ce système d'ornementation, les triglyphes étaient peints en bleu, les reliefs des métopes et les figures en ronde bosse des frontons se détachaient sur un fond rouge[1]. Des canaux alternativement bleus et rouges étaient disposés au-dessus de la frise de la cella, et un méandre d'or et de diverses couleurs courait au-dessous de cette même frise. Les chapiteaux doriques étaient également coloriés. Pour ce qui regarde les colonnes mêmes, le problème n'est pas résolu encore, et, tandis que les partisans d'une polychromie générale les revêtent d'une couleur jaune

1. J'ai déjà parlé de la restauration du Parthénon par M. Paccard, conservée dans les archives de l'Institut. Le temple de Minerve y revêt les couleurs qu'il avait dans l'antiquité, telles que l'auteur a cru pouvoir les restituer d'après les traces qu'elles ont laissées ou d'après ses propres conjectures. On trouve un essai de restitution coloriée partielle dans le beau livre de M. Hittorf, *De l'architecture polychrome chez les anciens*, pl. VIII. M. Penrose s'est aussi occupé de la polychromie du Parthénon, *ouvrage cité*, p. 55 et suiv., pl. XXIII. Comp. Beulé, *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 54 et suiv.

dont on a même cru retrouver les traces, d'autres veulent qu'elles n'aient reçu que de la main du temps leur belle teinte dorée [1]. De même pour les murs. Il est certain que le beau marbre pentélique, dont on sait que le Parthénon tout entier était construit, ne méritait pas le badigeon; et quant au contraste qui aurait existé entre la crudité du marbre non revêtu de couleur et la vigueur des parties coloriées, il a pu être moins grand qu'on ne le suppose, tant à cause de la puissance du climat que par la propriété qu'a le marbre pentélique de se recouvrir de teintes naturelles bien préférables à toutes celles dont l'art aurait pu le revêtir. Le même débat entre une polychromie absolue et une polychromie modérée se reproduit au sujet des statues et des bas-reliefs. L'éducation de notre goût moderne l'empêche d'accepter, dans des figures de marbre, des visages peints, des pieds et des mains imitant la chair. Toutefois, on ne saurait guère douter que les Grecs n'aient eu l'usage de peindre les statues, et le passage de Platon [2] où il est fait allusion à cet usage nous apprend que ce système de coloriage ne se bornait pas aux accessoires, mais qu'il comprenait le visage, puisqu'il y est question de la couleur à donner aux yeux. Quant aux vêtements, du moins, la couleur dut y être employée sur les statues et les bas-reliefs du Parthénon. M. de Choiseul-Gouffier assurait en avoir remarqué des traces sur le fragment de frise rapporté par lui d'Athènes et

1. Beulé, *ibidem*.
2. *République*, IV; commentaire de Quatremère de Quincy dans *Jup. Olymp.*, p. 80.

qui se voit aujourd'hui au Musée du Louvre [1]. Il est d'ailleurs certain que des ornements de métal ont dû être appliqués aux figures des frontons et à celles de la frise, comme le démontrent les trous pratiqués dans le marbre et qui ont servi à les fixer [2]. Pour en revenir à l'architecture, la polychromie des monuments de l'ancienne Grèce est un fait acquis à l'histoire de l'art. Le rapport entre cette décoration extérieure des temples par la couleur et la statuaire chryséléphantine est évident, et M. Hittorf, à qui l'on doit de curieuses recherches sur l'architecture polychrome, a eu raison de le faire remarquer. Si nous nous en rapportons à l'avis de l'illustre architecte, cette décoration si brillante ne répondait pas seulement à l'opulence de la sculpture cachée dans les sanctuaires, mais ce système « appliqué sous un ciel « pur, animé par un beau soleil, entouré d'une brillante « végétation, offrait le seul moyen de mettre l'œuvre de « l'art en harmonie avec la richesse de la nature [3]. » Ainsi, le joyeux génie de la Grèce luttait d'éclat dans ses manifestations avec la splendeur du ciel et la fécondité du sol, comme de pureté et de suavité avec les lignes des horizons, sur cette terre de toutes les merveilles.

Pénétrons maintenant dans le sanctuaire de Minerve et

1. *Jup. Olymp.*, p. 31, à la note. Stuart et d'autres voyageurs avaient également remarqué des traces de couleur sur les sculptures du Parthénon.

2. On indiquera dans la description des sculptures du Parthénon les traces qui existent encore de cette ornementation métallique.

3. Hittorf, *ouvrage cité*, introduction.

essayons de relever par la pensée, au milieu des magnificences disparues du temple en ruines, l'œuvre détruite de Phidias. La place occupée autrefois par le piédestal est marquée par un pavement de tuf qui tranche sur les dalles de marbre dont est formé le sol du temple[1]. Cette pierre poreuse servait à maintenir au-dessous de la statue l'humidité nécessaire à la conservation de l'ivoire. Ce pavement, de forme rectangulaire, mesuré par M. Beulé, a donné six mètres cinquante centimètres de long sur deux mètres cinquante centimètres de large; le piédestal a dû dépasser le tuf de soixante-quinze centimètres, comme l'indique la trace, constatée également par M. Beulé, des crampons qui ont servi au scellement. Le piédestal devait avoir, suivant le calcul de Quatremère de Quincy, de huit à dix pieds d'élévation; la statue qui le surmontait en avait trente-sept[2]. L'or, l'ivoire, les pierres précieuses, toutes les matières les plus riches et les plus belles, toutes les ressources de l'art le plus compliqué et le plus merveilleux avaient été employés, prodigués, pour produire une de ces constellations dont parle Quatremère, devant lesquelles s'éclipsent les simples étoiles dans le ciel de l'art. On a dit que, Phidias ayant proposé aux Athéniens de remplacer l'ivoire par du marbre pentélique, les Athéniens s'étaient récriés contre cette proposition qui sentait la lésinerie[3]. La dépense

1. Beulé, *loc. cit.*, p. 31-32.

2. *Jupit. Olymp.* p. 229. La hauteur totale était donc de 45 à 47 pieds.

3. M. Beulé suspecte la vérité de cette anecdote qu'on trouve dans Valère-Maxime (l. I, ch. I, extern., 7.)

s'éleva, suivant le calcul de Boeckh, à environ quatre cents talents d'argent[1] pour l'or seul employé aux vêtements de la déesse. C'était à peu près une année du revenu que le trésor des Athéniens tirait de l'Attique. On ignore ce que coûtaient l'ivoire et les autres matières précieuses entrées dans la composition du colosse, et il est probable que de tout point la dépense fut considérable, quoique l'ivoire, par exemple, fût alors moins rare qu'aujourd'hui. Pouvait-il rien y avoir d'assez cher et d'assez beau pour la divinité d'Athènes ?

Il va sans dire que l'ivoire fut employé aux parties nues, telles que le visage, les mains et les pieds. L'ivoire, moins fragile et plus susceptible de poli que le marbre, a d'ailleurs des tons doux et chauds qui conviennent aux chairs. La manière dont il était travaillé a été exposée avec tous les détails désirables par Quatremère de Quincy dans le sixième livre de son *Jupiter Olympien*, où sont décrits les *procédés mécaniques* de la statuaire chryséléphantine. Le défaut de cette matière précieuse est de craindre les influences de l'air, et ce défaut est plus encore celui du bois qui formait la charpente intérieure ou *âme* des statues d'or et d'ivoire. Aussi l'entretien de ces

1. Boeckh estime à cette valeur les 40 talents d'or dont parle Thucydide (II, 13; Philochore dit 44), et combat l'opinion de Heyne, qui voyait dans le chiffre donné par Thucydide une évaluation en argent de l'or employé dans la statue. D'après le calcul de Boeckh, les 40 talents d'or équivalent à 400 d'argent, et le talent d'argent valant 5,500 francs de notre monnaie, les frais de la statue pour l'or seul, indépendamment des autres matières qui étaient entrées dans sa composition, devaient être évalués à 2,200,000 francs. (*Économie politique des Athéniens*, trad. fr., t. II, p. 232.)

statues exigeait-il des soins continuels. A Athènes, comme Plutarque le rapporte dans la vie d'Alcibiade[1], les praxiergides, qui avaient auprès de Minerve les mêmes fonctions que les phaidrontes d'Olympie auprès de Jupiter, enlevaient chaque année, le vingt-cinq du mois Thargélion (mois de mai), les ornements de la statue pour procéder à une opération qu'on appelait plynterie, ou lavage. Cette opération, si régulièrement accomplie, n'avait sans doute pas seulement pour but de nettoyer les parties extérieures de la statue, mais aussi d'en visiter l'intérieur, afin de s'assurer que chaque pièce du système était dans un bon état de conservation et de faire à temps les réparations nécessaires. On a dit que Phidias avait disposé les draperies d'or de Minerve de façon à les enlever à volonté par prévision de l'accusation qu'on pourrait porter contre lui, et qui fut portée en effet, d'avoir soustrait une partie de l'or confié à sa probité; mais il avait une meilleure raison pour rendre ces draperies mobiles, et il est probable qu'il obéissait en cela à une nécessité de ce genre d'ouvrage. Les jours où l'on faisait ainsi la toilette de Minerve étaient pour la ville des jours de deuil. La statue était alors couverte d'un voile; on en comprend la raison; mais le vulgaire s'imaginait que la déesse refusait de regarder son peuple. Plutarque raconte qu'Alcibiade étant rentré d'exil à Athènes pendant l'opération de la plynterie, les Athéniens ne manquèrent pas d'en faire la remarque et de voir dans cette coïncidence un présage funeste[2]. Des précau-

1. Plut., *Alcib.*, 34.
2. *Ibidem.*

tions analogues devaient être prises par les phaidrontes d'Olympie. En outre, on avait soin de combattre, soit l'humidité, soit la sécheresse, dont l'influence pouvait amener la dégradation de la statue, suivant que la nature du terrain l'exposait à l'un ou à l'autre de ces inconvénients. Ainsi, sur le rocher aride et brûlant de l'Acropole on entretenait l'humidité par l'eau répandue autour du piédestal et qu'on faisait couler au-dessous, tandis qu'à Olympie, dont le temple était situé au milieu d'un marais, on corrigeait au contraire l'humidité par des arrosages d'huile [1].

On peut voir à la planche IX de l'ouvrage de Quatremère un dessin des armatures intérieures de la statue du Parthénon, telles que les comprenait cet archéologue. Quatremère a tenté de résoudre le double problème proposé à l'archéologie, d'abord par l'anecdote si connue du portrait de Phidias placé sur le bouclier de manière qu'on ne pouvait l'enlever sans détruire l'ouvrage, ensuite par la difficulté de faire tenir en équilibre une Victoire d'un poids considérable sur la main étendue [2] d'une statue composée de pièces de rapport, assemblées au moyen d'armatures intérieures. Il a imaginé de faire appuyer le bras de la Minerve sur le bouclier posé verticalement en arrière, de façon qu'un système caché dans le bouclier même pût servir à soutenir le bras destiné à porter la Victoire et établir en même temps la communication entre cette Victoire et le portrait de Phidias, dont la tête, formée par une tête de vis ou d'écrou, devient ainsi

1. Pausan., V, II.
2. Arrien, *Épict.* XI, 8.

la clef du système. Cette idée est ingénieuse, et M. Beulé l'a adoptée dans sa restitution basée sur celle de Quatremère. M. le duc de Luynes, dans la restitution qu'il a fait exécuter en ivoire et en bronze doré par M. Simart, n'a pas cru devoir s'inquiéter des problèmes qui avaient préoccupé Quatremère, et peut-être a-t-il eu raison. Müller ne paraît pas s'en être embarrassé davantage; mais sa restitution, à peine indiquée dans le *Manuel d'archéologie*, a contre elle des textes précis et ne pourrait être admise, malgré le respect dû à une mémoire illustre[1].

Malheureusement pour la curiosité qu'elle inspire, la Minerve du Parthénon ne nous est connue que par un trop petit nombre de détails, tirés des textes obscurs et incorrects de Pausanias et de Pline, auxquels il faut ajouter quelques autres renseignements aussi peu précis, puisés dans d'autres écrivains. Je réunirai d'abord ici ce que ces textes divers nous apprennent de l'œuvre de Phidias, et j'y joindrai les conjectures tirées des restitutions de Quatremère de Quincy, de M. Beulé et de M. le duc de Luynes. Personne n'ignore ce que la gloire de Phidias et l'honneur oublié de la statuaire chryséléphantine doivent aux travaux de Quatremère[2]. On sait

1. O. Müller a supposé la Minerve *assise*, la main appuyée sur la Victoire placée *à côté* d'elle. On verra ce système contredit par les textes positifs de Pausanias, d'Arrien, etc. La forme même du piédestal, dont, comme il a été dit, les traces ont été retrouvées dans le temple, ne saurait s'accorder avec une disposition du genre de celle qu'a imaginée O. Müller. (*Man. d'arch.*, § 115.)

2. Les archéologues étrangers ne lui ont pas toujours rendu justice. Dans une note manuscrite laissée par M. de Clarac sur un

qu'il a, l'un des premiers, tant par des dessins que par des explications, tenté de restituer le Jupiter Olympien[1] et la Minerve Parthénos. Cette restitution a servi de base à celle que M. Beulé a essayée de la Minerve dans son *Acropole d'Athènes*. M. Beulé a corrigé heureusement quelques fautes échappées à Quatremère, fautes qu'il faut imputer au goût de son temps et à la fausse idée que les critiques du commencement du siècle se faisaient de l'antiquité grecque, d'après une connaissance incomplète de ses monuments. Mais la plus importante des restitutions de la Minerve Parthénos est celle que l'on doit au zèle de M. le duc de Luynes et au talent de M. Simart qu'il s'était choisi pour collaborateur dans cette œuvre d'érudition et d'art[2]. La Minerve de MM. de Luynes et

exemplaire du *Catalogus artificum*, l'archéologue français se plaint de l'injuste oubli de Sillig qui, à l'article *Phidias*, a négligé de faire mention de l'ouvrage de Quatremère parmi ceux qu'on doit consulter sur le Jupiter Olympien.

1. Parmi les essais de restitution du Jupiter, antérieurs à l'ouvrage de Quatremère de Quincy, il convient de mentionner l'ouvrage de Völkel (*Ueber den grossen Tempel und die Statue des Jupiter zu Olympia*, Leipz. 1794), et celui de Siebenkees (*Ueber den Tempel und die Bildsäule des Jupiter zu Olympia*, Nuremb. 1795). Böttiger s'est occupé de la Minerve dans ses leçons d'archéologie. (*Andeutungen zu 24 Vorlesungen über die Archæologie*, Dresde, 1806.)

2. M. Simart, qu'une mort prématurée a enlevé à l'art, s'efforçait d'être dans la sculpture de notre temps ce que M. Ingres est dans la peinture, le représentant de la tradition. Sa manière sobre et sévère n'était pas faite pour le recommander aux amateurs de la sculpture pittoresque. La noblesse du style est ce qui distingue particulièrement ses ouvrages. Cependant il cherchait aussi la vérité et savait l'apprécier dans les œuvres de l'antiquité, comme le démontrent quelques pages lues par lui à une séance publique des

Simart a figuré à l'exposition universelle des beaux-arts en 1855, où elle n'a pas obtenu tout le succès qu'on pouvait attendre. D'un côté, l'éducation de notre goût moderne et l'absence d'études suffisantes avaient sans doute mal préparé le public à l'admiration pour une tentative de ce genre. De l'autre, la façon même dont M. de Luynes avait compris sa restitution et l'exécution de M. Simart donnaient lieu à des critiques plus ou moins motivées de la part des érudits et des artistes. Malgré les inconvénients inhérents à une entreprise de cette nature, et malgré les défauts qu'on peut, à bon droit sans doute, reprocher à la Minerve de M. le duc de Luynes, cette restitution reste une tentative curieuse et des plus intéressantes. Elle fait honneur à l'artiste qui n'a pas craint de perdre de longues années dans un travail ingrat, épineux, où l'inspiration devait être tenue toujours en bride par l'érudition, et au grand seigneur érudit qui a consacré une somme considérable à cet essai de résurrection archéologique [1].

D'après les textes anciens, la Pallas Parthénos était représentée debout avec la tunique talaire, c'est-à-dire descendant jusqu'aux pieds [2]. Sur sa poitrine était la cé-

cinq académies, le 25 octobre 1854 (*de l'Étude de l'antique*, Paris, Didot, 1854).

1. La restitution de la Minerve Parthénos n'a pas coûté, dit-on, moins de dix années de travail à M. Simart et moins de 500,000 fr. à M. le duc de Luynes.

2. Τὸ δέ ἄγαλμα τῆς Ἀθηνας ὀρθον ἐστιν εν χιτῶνι ποδὴρει (Pausan., I. 24). Pline dit aussi que la Minerve était debout : « Fecit (Phidias) et ex ebore æque Minervam Athenis, quæ est in Parthenone *astans* (XXXIV, 19).

lèbre égide, avec la tête de Méduse en ivoire au milieu[1]. Elle tenait sa lance d'une main et de l'autre portait une Victoire haute d'environ quatre coudées[2]. Au bas de la lance était roulé le serpent symboliqne Erichthonius[3]. Le bouclier reposait aux pieds de la statue [4], il portait des bas-reliefs sur ses deux faces : sur le côté concave le combat des dieux et des géants, et sur le côté convexe le combat des Amazones[5]. Le combat des Lapithes et des Centaures était gravé sur les semelles de la chaussure[6]. La tête de Minerve était couverte d'un casque orné d'un sphinx et de deux griffons[7]. On sait déjà que les vêtements de la déesse étaient d'or. Le visage, les pieds et les mains étaient d'ivoire ; la prunelle des yeux, au rapport de Platon, était formée de deux pierres dont la couleur approchait de très-près de celle de l'ivoire[8]. « Harmonieuse alliance, dit M. Beulé, qui rendait la transparence et le rayon lumineux du regard humain. » La naissance de Pandore était représentée sur le piédestal[9].

Quatremère, dans sa restitution, ne s'est pas contenté de la tunique talaire dont Pausanias nous apprend que la Minerve était revêtue ; il a donné à sa figure un triple étage de vêtements dont il a emprunté l'idée à une Mi-

1. Pausan., I, 24.
2. *Ibidem;* Arrien, *Épict.* XI, 8.
3. Pausan., *loc. cit.*
4. *Ibid.*
5. Pline; XXXVI, 4.
6. Pline, *loc. cit.*
7. *Ibid.*
8. *Le premier Hippias.*
9. Pausanias, Pline.

nerve de la Villa Albani [1]. M. Beulé a cru, au contraire, qu'il fallait s'en tenir au texte de Pausanias, et il a opposé à la Minerve de la Villa Albani la Minerve Borghèse, celle du Capitole, celle de Florence, et d'autres encore, qui toutes sont revêtues d'une simple tunique. La Minerve Parthénos devait avoir, selon lui, le costume des vierges [2]. M. de Luynes et M. Simart ont ajouté à la tunique talaire un vêtement de dessus qui descend jusqu'à mi-corps et qu'on voit disposé en plis réguliers sur la tunique [3]. Il est fâcheux pour l'effet que ces vêtements devaient produire, que les efforts de l'ouvrier n'aient pu réussir complétement à donner au bronze doré les nuances réclamées par l'artiste. Cette expérience n'en montre pas moins cependant tout le parti que la statuaire chryséléphantine a dû tirer des différents tons de l'or et de leur mélange. L'or de la tunique, celui de l'égide, celui des armes offrent dans la statue de Simart des tons différents dont on conçoit que l'harmonie aurait pu devenir tout à fait séduisante.

M. de Luynes, à l'exemple de Quatremère, a formé l'égide de sa statue d'une peau écailleuse, suivant les

1. Voyez *Jupiter Olympien*, p. 236, pl. IX, où sont représentées les différentes Minerves qui ont servi de modèles à Quatremère (fig. 2, 3, 4 et 5).

2. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 184.

3. Il est difficile de bannir le péplus du vêtement de Minerve. On sait quel rôle jouait, dans la fête des Panathénées, le péplus brodé par les vierges athéniennes. (Voyez sur le péplus ou péplum les explications données par M. Antony Rich, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, trad. franc., Paris 1859, aux mots *Peplum* et *Palla*). La Pallas de Vellétri offre, à mon avis, un excellent modèle de draperies d'un goût noble et simple.

plus anciennes traditions de la sculpture. M. Beulé avait proposé la peau de chèvre, qu'il voulait former d'un or rouge, afin de rappeler le vermillon dont, au rapport d'Hérodote, les femmes de Libye peignaient leur sauvage armure [1]. L'ivoire doré dont s'est servi M. Simart est d'un ton suave qui charme. Solide et souple, l'égide merveilleuse protége sans l'écraser le chaste sein qui l'a revêtue. Au milieu de cette cuirasse est le gorgonium, joyau funèbre. M. Simart, d'après l'avis de M. de Luynes, a donné à la tête de Méduse une forme monstrueuse, imitée d'antiques médailles où la Lune est représentée sous des traits difformes et grimaçants, avec une longue dent qui lui sort de chaque coin de la bouche [2]. Quatremère avait également fait de sa Gorgone un monstre, fidèle en cela aux traditions les plus anciennes de l'art, dont M. Beulé a cru devoir s'écarter. Suivant ce dernier archéologue, la monstruosité de Méduse serait une invention du temps de la décadence. Voici comment M. Beulé comprend la Gorgone représentée par Phidias sur la poitrine de Minerve : « Les serpents ont quitté sa « chevelure pour orner les bords de l'égide; c'est une « admirable jeune fille; telle du moins l'art grec la con- « çoit, telle on la voit sur les médailles et les camées, « avec ses yeux mourants, ses lèvres immobiles, sa che- « velure dont les boucles voltigent librement et rayon- « nent autour de sa tête comme la chevelure d'Apollon [3]. »

1. *Loc. cit.*, p. 182.

2. Voy., sur le gorgonium, l'ouvrage de M. de Luynes, *Études numismatiques sur quelques types relatifs au culte d'Hécate*, p. 37 et suivantes.

3. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 183.

Telle est, en effet, dirons-nous, la Méduse du temps de Praxitèle, soixante-dix ou quatre-vingts ans après Phidias. Telle on la voit sur la gemme de Sosoclès que M. Beulé paraît avoir eu en vue dans sa description poétique[1]. Mais telle n'était pas sans doute la Méduse de Phidias et moins encore celle des artistes qui l'avaient précédé. Praxitèle fut le premier qui, dans ses têtes de Gorgone, chercha à dérober profondément sous la volupté et la grâce l'angoisse de la mort[2], en quoi il fut imité par ceux qui lui succédèrent. Très-anciennement on représentait la Gorgone comme un Génie de la mort, à la fois terrible et hideux, et l'épouvante qu'elle inspirait a été consacrée dans un grand nombre de fables[3].

Phidias devait respecter d'autant plus la tradition dans les accessoires du genre dont il s'agit qu'il la corrigeait plus hardiment, sans s'en écarter néanmoins tout à fait, dans le type même de Minerve ; il avait à ménager le préjugé sacerdotal et populaire, qui ne céda pas sans doute sur tous les points en même temps. D'ailleurs, le grotesque terrible et son opposition avec la beauté sévère et pure sont des éléments d'art qui n'ont nullement été inconnus des Grecs. L'Épouvante a été poétisée chez

1. Voy. *Pierres gravées du cabinet de Stosch*, 65.
2. O. Müller, *Man. d'arch.*, § 403.
3. Voy. l'histoire d'Iodamie (Pausanias, IX, 34). Les Gorgones sont représentées dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle comme des monstres horribles qu'aucun homme ne peut voir sans mourir (vers 800). La terreur dont elles frappaient les imaginations était telle que les Athéniens plaçaient la tête de Méduse au centre de leurs boucliers, afin d'effrayer l'ennemi (Aristophane, *Acharniens*, v. 574, 964, 1124, avec la scolie sur ce dernier vers; scolies sur le même, *Paix*, v. 561).

eux. Rappelons aussi qu'à l'époque où Phidias travaillait à sa Pallas Parthénos, il n'y avait pas si longtemps que l'apparition sur la scène des Euménides, ces proches parentes des Gorgones, agitant leurs serpents dans une tragédie d'Eschyle[1], avait fait accoucher de peur des femmes dans le théâtre[2]. Je ne doute pas, quoi qu'en dise M. Beulé, que Phidias n'ait laissé à Méduse les serpents qui formaient sa chevelure. M. Simart n'en a pas dépouillé sa Gorgone, ce qui ne l'a pas empêché d'en former également une frange d'or au bord de l'égide.

Le casque surmonté d'une crinière épaisse de la statue de l'exposition universelle rappelle l'épithète de Χρυσόλοφη (à la crinière d'or) donnée par Aristophane à la Minerve de l'Acropole[3]. Il est riche, mais un peu lourd. M. de Luynes paraît s'être inspiré de cette même pierre gravée d'Aspasius qui avait servi de modèle à Quatremère de Quincy ; il a, comme celui-ci, multiplié les ornements dans la coiffure guerrière de la statue, au détriment, croyons-nous, de la tête elle-même, qui paraît

1. Su le costume donné par Eschyle aux Euménides, voyez la dissertation de Böttiger : *les Furies d'après les poëtes et les artistes anciens*, traduction française de Winckler, 1802, p. 5 et suivantes. Les Euménides, telles qu'on doit se les représenter d'après les paroles du poëte lui-même, devaient avoir *un masque de Gorgone, une chevelure de serpents, un visage laid et écrasé, montrant la langue, des bras longs, décharnés, des doigts crochus en forme de griffes*, etc. Aussi Apollon les appelle-t-il *monstres détestables, abhorrés des dieux.*

2. On peut traiter cet accouchement de conte, je ne m'y oppose pas ; mais le *conte* n'eût pas été inventé si les Euménides n'avaient pas paru sur la scène avec des masques fort hideux et fort effrayants.

3. *Lysistrate*, vers 344.

comme écrasée sous le fardeau dont il l'a chargée. Au sphinx et aux griffons dont parle Pausanias M. de Luynes a ajouté, à l'exemple de Quatremère, mais en augmentant encore leur nombre, des chevaux rangés de front au-dessus de la visière. Ces chevaux devaient représenter, suivant Émeric David qui avait adopté la restauration de Quatremère, *la rapidité de la pensée divine*[1]. Je le veux, mais ces chevaux néanmoins sont une pure conjecture empruntée aux pierres antiques, et aucun texte n'en fait mention[2]. M. Beulé avait été plus sobre, et il s'en était tenu aux ornements mentionnés par Pausanias, tels qu'on les retrouve sur la Minerve Farnèse, du musée de Naples, dont le casque est absolument conforme à la description que fait Pausanias de celui de la Minerve d'Athènes. Les trois animaux fantastiques y forment un triple cimier qui joint la simplicité à l'élégance[3]. Plus simple encore était la restitution proposée par Müller[4], qui voulait que le sphinx fût seul représenté en ronde bosse, et que les deux griffons occupassent les côtés du casque sous forme de bas-reliefs. Le sphinx de M. Simart est de bronze, comme le veut le texte de Pline.

J'ignore pour quelle raison M. de Luynes a cru devoir rejeter le témoignage de Platon qui dit expressément que les yeux de la Minerve étaient d'une pierre dont la cou-

1. *Vies des artistes anciens et modernes*, p. 11.
2. On trouve les huit chevaux au casque de Minerve sur la pierre gravée d'Aspasius et sur les tétradrachmes d'Athènes.
3. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 185, 186.
4. *Man. d'arch.*, § 115.

leur approchait de celle de l'ivoire. Sans doute il s'est laissé égarer par l'épithète de γλαυκῶπις si souvent donnée à Minerve par les poëtes et qu'on a traduite en latin par *cœruleis oculis*[1]. Mais cette épithète même est extrêmement vague, et le mot glauque, appliqué à la mer dorée par les rayons du soleil ou aux régions lumineuses de l'atmosphère signifie des teintes changeantes où l'on peut retrouver aussi bien le jaune que le bleu ou le vert. Les philosophes grecs, et d'après eux les poëtes appelaient aussi la lune *glaucopis*[2]. Comme déesse de la nature, Minerve avait le feu pour essence, et les astres empruntaient d'elle leur lumière[3]. Ces teintes étranges qui constituent la couleur glauque se retrouvent dans les yeux des animaux féroces et de certains oiseaux. Parmi ceux-ci il faut mettre les chouettes au genre desquelles appartenait l'oiseau de Minerve[4]. Si l'on pense que l'épithète consacrée de Minerve a pu lui venir, comme celle qu'on donnait à Junon, d'une ressemblance attribuée aux yeux de la déesse avec ceux de l'animal qui lui servait de sym-

1. Cette traduction n'était pas adoptée par tout le monde. Dans Ciceron (*de Natura Deorum*, I, 30), Minerve est dite avoir *cæsios oculos* et Neptune, immédiatement après, *cœruleos oculos*, ce qui indique que, dans la pensée de l'écrivain, le *bleu* des yeux de Minerve n'était pas le même que le *bleu* de la mer.

2. *Religions de l'antiquité*, de Creuzer et Guigniaut, t. II, 2e partie, 1re sect., p. 746.

3. *Ibidem*.

4. Je n'ai pas eu l'occasion d'observer les yeux de la *Strix passerina*, dans laquelle archéologues et naturalistes s'accordent à retrouver l'oiseau de Minerve; mais j'ai souvent admiré les teintes singulières dont se colore l'iris de certains oiseaux de nuit et l'étrange lueur qui l'anime. La même chose se remarque dans le lion, le léopard, etc.

bole [1], il en résulte encore que le sens de *glaucopis* peut être celui d'une flamme pâle brillant dans le regard, ce qui se rapporte assez bien à l'éclat transparent de la matière employée par Phidias pour les yeux de la Minerve chryséléphantine, au témoignage de Platon. Il existe des agates dans lesquelles on peut retrouver un mélange de teintes changeantes, où le jaune domine, et dont l'effet eût pu, ce me semble, être heureux. M. de Luynes, au lieu de cela, a cru devoir choisir une pierre d'un bleu foncé, sans transparence aucune, dont la sombre opacité fait ressembler les prunelles de la Minerve, regardées d'en bas, à deux trous noirs. Cet effet est fâcheux et doublement regrettable au point de vue de l'art et de la fidélité archéologique. Le témoignage de Platon, au sujet d'une statue qu'il devait connaître parfaitement, portait cependant avec soi une incontestable autorité.

L'attitude de la statue et la disposition des accessoires, dans l'œuvre de MM. Simart et de Luynes, ont été empruntées à d'anciennes médailles [2] sur lesquelles il est

1. Γλαυκῶπις Ἀθήνη comme Βοῶπις Ἥρα.

2. La Minerve Parthénos se trouve figurée sur un grand nombre de médailles antiques dont on peut voir l'énumération dans les *Monnaies d'Athènes*, de M. Beulé (p. 258, 259). Non-seulement on le voit sur les monnaies athéniennes, mais sur celles de Sardes, de Rhégium, de Thyatire, etc., sur celles des rois de Syrie et de Cappadoce et même des satrapes de l'Asie Mineure. On ne saurait douter que ces médailles ne représentent la statue de Phidias, dont la renommée était universelle. La pose de la déesse y est conforme à celle d'une statuette récemment trouvée à Athènes par M. Lenormant et dont le plâtre est à Paris. La disposition des accessoires est à peu près la même. Cette statuette, inachevée, paraît

impossible de ne pas reconnaître, avec M. de Luynes, l'habile numismate, un souvenir de la déesse du Parthénon dans l'image qu'elles présentent. La restauration de M. de Luynes diffère de celle de Quatremère dans l'ensemble des dispositions, en ce que M. de Luynes a placé la Victoire dans la main droite de la déesse, au lieu de la placer dans la main gauche, ce qui, outre la raison tirée des médailles, semble infiniment plus logique. C'est dans la droite, en effet, qu'est la puissance de l'action et du combat[1]. La main gauche, appuyée sur le bouclier qu'elle retient légèrement en touchant un des bords, tandis qu'il est dressé à terre à côté d'elle, tient en même temps la lance avec la négligence pacifique d'une guerrière au repos. Cette attitude unit la grâce à la force. Le serpent de bronze est au pied de la lance où le place Pausanias. Je regrette qu'on ne lui ait pas formé les yeux d'une pierre brillante. Dans la tête d'un serpent colossal de marbre trouvé parmi les ruines de l'Acropole d'Athènes, il existe des trous qui ont dû servir autrefois à enchâsser des pierres. La Victoire, ce morceau particulièrement admirable[2] de l'œuvre de Phidias, au dire de Pline, a été exécutée par M. Simart en or et en ivoire comme l'avait exécutée Phidias, ainsi que l'a ad-

bien aussi avoir dû être une reproduction plus ou moins libre de la déesse du Parthénon.

1. Le Jupiter d'Olympie portait la Victoire dans la main droite : Ἐν μὲν δὴ τῇ δεξίᾳ φέρει Νίκην (Pausanias). La Victoire ne se trouve pas dans la statuette de M. Lenormant, inachevée comme je l'ai dit, mais cette main est étendue comme pour la recevoir, et peut-être devait-on l'y placer en métal.

2. « Victoria præcipue mirabili. » (Pline, *Hist. nat.*, XXXVI, 4).

mis Quatremère. Elle est à demi-nue comme dans la restauration de Quatremère; mais elle n'est pas tournée vers le spectateur à la façon d'un *acteur en scène*[1] comme dans le dessin de ce dernier, elle est tournée vers la déesse et semble prête à voler vers elle. Ainsi nous l'offrent les médailles dont s'est inspiré l'artiste; ainsi la voulait aussi M. Beulé, à l'exception de la nudité de la partie supérieure, qu'il blâme dans l'image de Quatremère et qui se retrouve dans la Minerve nouvelle. Les ailes de la Victoire sont d'or (Νίκη Χρυσόπτερος)[2].

La Minerve nouvelle a le bouclier d'or. M. Simart a montré un véritable sentiment de l'antique dans les bas-reliefs qui devaient représenter, sur la face concave de l'arme, la gigantomachie, et sur la face convexe la guerre des Athéniens avec les Amazones, sujet national, souvent reproduit par les artistes d'Athènes. C'est sur ce dernier côté du bouclier que Phidias s'était représenté lui-même sous la figure d'un vieillard chauve, lançant une pierre des deux mains[3], et qu'il avait également placé le portrait de Périclès dans l'attitude d'un guerrier combattant une Amazone. « La main « qui pousse la lance et qui passe devant le visage, « dit Plutarque en parlant de cette figure, semble mise « là exprès pour masquer la ressemblance qui éclate

1. Expression de M. Beulé.

2. Ces ailes de la Victoire furent dérobées du temps de Démosthènes, comme nous l'apprenons d'un passage du plaidoyer contre Timocrate; mais on découvrit les voleurs.

3. Plutarque, *Périclès*, 31. Cette figure se retrouve sur le bouclier de la Minerve découverte par M. Lenormant.

« pourtant des deux côtés[1]. » M. Simart n'a eu garde d'oublier cette figure du protecteur et de l'ami de Phidias, non plus que celle de Phidias lui-même. Pour ce qui est de la ruse attribuée à l'artiste à propos de ce dernier portrait, malgré la célébrité de l'anecdote[2], M. de Luynes n'a pas cru devoir s'en préoccuper. La main de sa Minerve pose légèrement sur le bouclier placé près d'elle. Rien n'empêche cependant de supposer ici, comme dans la restauration de Quatremère, un système caché dans l'épaisseur du bouclier et correspondant avec la main de la déesse ; c'est là un détail indifférent au point de vue de l'art, et il suffit pour ceux qui regarderaient comme authentique l'anecdote dont il s'agit qu'elle trouve sa possibilité dans la disposition du bouclier auprès de

1. Plutarque, *Périclès*, 31.

2. Cette histoire se trouve dans le Pseudo-Aristote (*du Monde*). Voy. deux allusions dans Cicéron (*Orat.*, LXXI et *Tuscul.*, I, 15). On oppose à ce récit le passage de Plutarque (*Péricl.*, 13), où il est dit que le nom de Phidias était à la statue de la déesse. Voyez, pour l'explication de ce passage, une dissertation de M. Rossignol *sur la signature des œuvres d'art chez les anciens.* (*Trois dissertations*, Paris, Crapelet. 1850). D'après le texte de Plutarque, tel que le comprend M. Rossignol (p. 172), c'est de la statue de Minerve qu'il s'agit, et non, comme on l'avait cru, de celle d'Hygie. Le nom de Phidias aurait donc été au bas de la statue du Parthénon, comme il était au bas de celle d'Olympie. M. Rossignol pense que les Athéniens avaient interdit à Phidias d'écrire son nom, non au pied de la statue, mais sur le corps même de la déesse, comme cela se pratiquait anciennement. Suivant M. Rossignol, l'inscription était toujours permise sur le piédestal. Si le nom de Phidias était, en effet, sur le piédestal de la Minerve, que devient l'histoire du bouclier qu'on ne pouvait enlever sans détruire la statue? Un conte d'atelier fabriqué pour expliquer la présence du portrait de Périclès et de celui de Phidias sur le bouclier.

la statue [1]. Il s'agissait moins, après tout, de reproduire détail par détail la statue du Parthénon, que de donner une idée de ce que devait être, au temps de Phidias, la statuaire chryséléphantine. M. Simart n'a pas moins bien réussi à représenter la centauromachie sur les semelles de la chaussure de la déesse. Ici l'artiste avait à lutter contre l'étroitesse de l'espace où il devait resserrer ses figures. Il ne faut pas oublier que la statue de Phidias était au moins six ou sept fois plus grande que nature. Or, la chaussure tyrrhénienne que Phidias avait donnée à Minerve étant, suivant Pollux, une semelle de quatre doigts de haut, attachée avec des courroies dorées, cette semelle devait avoir, pour la statue du Parthénon, une épaisseur d'environ vingt-six doigts [2]; il y avait donc sur les bords une place assez large pour des ouvrages de sculpture. Néanmoins, Pline fait un mérite à Phidias d'avoir su utiliser les plus petits espaces pour y prodiguer les beautés de son art : *momenta omnia capacia artis illi fuere* [3]. Le même éloge doit s'appliquer à l'artiste français qui, dans un espace bien moindre, a su donner à des figures de quelques lignes de haut le style des grandes compositions.

En revanche, le caractère de Minerve n'a pas été

1. Dans la statuette de M. Lenormant, le bouclier est placé sous la main gauche de la déesse. Il est probable que cette même main devait tenir la lance comme dans la restitution de M. de Luynes. Cette lance devait être, on le suppose, ajoutée par l'artiste après l'achèvement de l'ouvrage, avec les autres parties en métal.

2. 15 ou 16 pouces. — *Jupiter Ol.*, p. 245; *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 190, 191.

3. Pline, *Hist. nat.*, XXXVI, 4.

rendu comme il aurait pu l'être dans la statue chryséléphantine de M. Simart. On a cherché la reproduction du type de la Pallas Parthénos dans les tétradrachmes d'Athènes [1], dans la Minerve de la villa Albani et dans dans celle de la collection Hope [2], dans la Minerve du musée de Naples [3], dans la Pallas de Vellétri [4], etc. M. Simart me paraît s'être inspiré éclectiquement de ces images célèbres, particulièrement de la Minerve Albane et des tétradrachmes. Il y a beaucoup à louer dans sa statue, mais elle est loin d'offrir le caractère grandiose et singulièrement puissant de notre Pallas du Louvre, pour m'en tenir à celle que tout le monde peut aller voir. J'avoue que ce caractère demandait à être tempéré; la Pallas de Vellétri a dans les traits quelque chose de dur qui convient mieux à l'Athéné Promachos qu'à la Minerve bienfaisante et civilisatrice; mais on pouvait, ce me semble, conserver mieux que ne l'a fait M. Simart, au type de Minerve, son accent original, tout en adoucissant sa rudesse primitive. Il eût fallu aussi donner à la

1. Quatremère de Quincy; O. Müller. Cette opinion est combattue par M. Beulé dans les *Monnaies d'Athènes*. Suivant M. Beulé, la Minerve des nouveaux tétradrachmes, émis vers l'an 323 (p. 96 et suiv.), offre la trace du goût de l'époque, différent de celui du temps de Phidias. Quant à la Minerve de la pierre d'Aspasius, c'est celle même des tétradrachmes de nouveau style. M. Beulé prouve très-bien que cet artiste n'a pu vivre avant la fin du siècle d'Alexandre. Le nom d'Aspasius est gravé sur une pierre qui représente la ville d'Antioche; or, cette ville ne fut fondée que dans la dernière année du IVe siècle (Beulé, *ibidem*, p. 95).

2. O. Müller, *Man. d'arch.*, § 115.

3. *Ibidem.*

4. Semler, *die Tempel-Sculpturen aus der Schule des Phidias im Britischen Museum*, Hambourg, 1858, p. 86.

figure cette vie puissante qu'on trouve dans les marbres du Parthénon et dont Juvénal nous apprend que Phidias animait ses statues d'ivoire [1].

Voici, quant à moi, comment je me figure la Vierge d'or et d'ivoire placée par Phidias dans le Parthénon. L'attitude est celle du repos, mais prêt à l'action. Le bras droit est replié vers le corps, la main étendue, et sur cette main est posée la Victoire [2]. Le bras gauche est abaissé, la main tient la lance sur laquelle elle appuie légèrement, et le bout des doigts vient toucher le bouclier comme dans la statue de M. de Luynes. La jambe gauche se dérobe sous le vêtement par un mouvement doux et énergique à la fois. Toute la figure se trouve ainsi en équilibre. La tête est inclinée vers la terre en signe de protection bienveillante pour la ville étendue à ses pieds; elle est tournée du côté de la Victoire, à droite. Le caractère est celui de la statue de Vellétri, adouci et humanisé : les yeux peu ouverts et baissés, le nez droit, long et fier, les joues fermes sans dureté, la bouche sévère et chaste, le menton énergique et pur de contours. Le même caractère de virginité robuste se retrouve dans le cou, dans les épaules, dans le sein que presse l'égide. La figure entière exprime la force tran-

1. « Phidiacum vivebat ebur » (sat. VIII, v. 20).

2. « Phidiæ Minerva, manu semel extensâ, et Victoriâ in eam receptâ, sic per omnem stat ætatem (Arrien, *Epict.* XI, 8). » J'ai dit pourquoi cette main me paraissait devoir être la main droite. Beaucoup de statues de Minerve ont cependant la main droite élevée, par exemple la Pallas de Vellétri. C'est que, dans les statues qui n'étaient pas nicéphores, la lance remplaçait dans la main droite et rappelait à la fois la Victoire absente.

quille, la puissance bienveillante, la méditation austère et sereine, l'ascétisme guerrier et attique. Elle a la grâce fière d'un peuple qui a conquis par l'héroïsme le droit de développer librement ses instincts et ses facultés, si bien en harmonie avec la sévère élégance d'une contrée dont l'aridité naturelle s'embellit des travaux de l'industrie et des merveilles de l'art. J'ai déjà dit que dans l'Athéné Parthénos Phidias avait voulu exprimer plus particulièrement le caractère pacifique et civilisateur du génie d'Athènes, tandis que dans l'Athéné Promachos il avait représenté ce même génie athénien dans son caractère guerrier. On sait que cette Minerve guerrière était placée en plein air dans l'Acropole, non loin du Parthénon. Chacune de ces deux images de Minerve complétait l'autre dans la pensée de l'artiste. Au dehors, c'est l'antique Minerve, la divinité du combat, celle dont l'œil pâle a des éclairs de mort, dans une attitude menaçante et dans la sombre parure des jours de bataille. Ici, dans le calme et brillant sanctuaire, c'est la déesse de la paix, des arts, armée encore cependant, pensive et vigilante, prête encore, au besoin, à brandir la lance et à lever le bouclier d'or pour la défense de la patrie. Les bras sont ceux de la Pallas de Vellétri. La tunique talaire tombe à longs plis sur les chastes pieds de la déesse. Minerve a revêtu le péplus, son sein est pressé par l'égide formée d'écailles d'or aux reflets changeants, le gorgonium monstrueux grimace sur sa poitrine. Aucun bracelet ne charge son bras, son cou n'a point de collier de pierres précieuses, elle ne porte point de pendants d'oreilles; elle laisse à Vénus ces ornements

trop féminins[1]; ses armes, merveilleusement travaillées, sont sa parure. Le casque a les animaux symboliques mentionnés par Pausanias et l'aigrette dont parle Aristophane, mais non les chevaux dont Quatremère et M. de Luynes en alourdissent la visière. Aux pieds de la statue la chouette se cache dans la partie concave du bouclier comme dans un creux d'arbre[2]. Le serpent s'enroule à la lance. Quant à la Victoire, elle semble vouloir, en agitant ses ailes d'or, voler vers la déesse comme son oiseau familier. C'est la colombe de la vierge aux jeux héroïques.

Bien qu'imparfaitement réussie, la tentative de

1. M. de Luynes, qui s'est laissé séduire par la pierre d'Aspasius, a donné à Minerve un collier et des boucles d'oreille. Qu'aurait-il fait de plus pour Vénus? La sculpture chryséléphantine, tout en se distinguant par la richesse, devait cependant, dans la distribution de ses splendeurs, tenir compte du caractère particulier des divinités. « Jamais, dit Élien (*Hist. div.* XIV, 37), peintre ni sculpteur, en représentant les Muses, n'osa changer leur caractère. »

2. O. Müller (*Man.*, § 377, note 9) pense que la chouette a pu figurer à côté du serpent parmi les accessoires symboliques de la Minerve de Phidias. Il rappelle à ce sujet le mot de Démosthènes. Cet orateur, partant pour l'exil, aurait dit, en levant les mains vers l'Acropole et en s'adressant à Minerve : « O déesse tutélaire, mets-tu donc ton plaisir à favoriser les trois plus vilaines bêtes, le serpent, la chouette et le peuple? » Une correction légère au texte de Pline, si on se permettait de la faire, pourrait fournir un argument pour introduire la chouette dans la restitution de la statue du Parthénon; il suffirait de lire, livre XXXVI, chap. IV, § 5, *æream strigem* au lieu de *æream sphingem*. La chouette remplacerait ainsi le sphinx au pied de la lance de la déesse, *sub ipsâ cuspide*, comme dit Pline. La correction que je propose est justifiée d'ailleurs par une difficulté que ce passage a soulevée. En effet, Pausanias, dans sa description, place un sphinx d'airain sur le casque de Minerve. Phidias n'aurait pas sans doute fait un double

MM. Simart et de Luynes n'en est pas moins intéressante et propre à faire comprendre ce qu'a pu être en Grèce la sculpture chryséléphantine. Malgré l'inexpérience des ouvriers et celle de l'artiste lui-même dans un genre de travail compliqué et nouveau pour eux, l'effet produit a été suffisant pour donner l'idée de celui que devaient produire dans les colosses de Phidias les teintes variées de l'or, du bronze et des autres matières précieuses [1]. Le succès cependant n'a peut-être pas été ce qu'on attendait. J'ai même entendu plus d'une critique irrévérencieuse à l'endroit de la sculpture chryséléphantine. Déjà de son temps Lactance traitait de poupées les statues en or et en ivoire de Phidias, de Polyclète et d'Euphranor [2].

emploi du même symbole. Aussi, pour mettre d'accord Pline avec Pausanias, a-t-on proposé de lire, au lieu de *sub ipsâ cuspide*, qui est dans le texte, *super ipsam cassidem*. La leçon que je propose s'éloigne moins que celle-ci du texte de Pline. Il serait d'ailleurs singulier que la chouette eût été oubliée parmi les animaux symboliques qui entouraient la Minerve ou qui brillaient sur ses armes. On voit dans Pline que ces animaux avaient été traités avec le plus grand soin par l'artiste. *Periti mirantur et serpentem, ac sub ipsâ cuspide œream sphingem.*

1. Je ne sais s'il n'eût pas été à propos de donner à l'ivoire une légère teinte de pourpre; on eût ainsi obtenu un ton voisin de celui de la chair, et l'effet général en eût été peut-être plus harmonieux. Je n'ose dire que la Minerve de Phidias ait eu ainsi les parties d'ivoire colorées. La logique paraît le vouloir; mais le passage déjà cité de Platon, où il est dit que Phidias avait choisi pour les yeux de sa Minerve une pierre dont la couleur se rapprochait de celle de l'ivoire, semble y contredire.

2. Non videbat enim simulachra ipsa et effigies deorum, Polycleti et Euphranoris et Phidiæ manu ex auro atque ebore perfectas, nihil aliud esse quam *grandes pupas*, non a virginibus quarum lusibus venia dari potest, sed a barbatis hominibus consecratas. (*De Origine erroris*, lib. II.)

C'était le temps où le zèle du christianisme naissant contre les divinités du paganisme s'exerçait par une proscription qui a coûté cher aux beaux-arts. La susceptibilité de notre goût moderne, mal instruite et peu rationnelle, renouvellerait-elle cette condamnation? Pour moi, quand même la tentative de M. Simart ne m'aurait pas laissé satisfait, je me garderais de croire que les colosses de Phidias n'aient pas été dignes de tout point de leur réputation dans l'antiquité. La sculpture chryséléphantine était, dans l'art sculptural et dans la civilisation grecque, ce que serait dans l'art dramatique et dans notre civilisation européenne un opéra dont le poëme, la musique et la mise en scène seraient, jusque dans les plus petits détails, l'œuvre du même génie, et offriraient aux yeux et à l'esprit du spectateur, dans un chef-d'œuvre de l'intelligence, l'éclat merveilleux d'une réunion d'arts appelés, pour ainsi dire, à leur fête commune. On peut à peine se faire une idée d'une pareille représentation où la littérature, l'art et l'industrie modernes auraient leur triomphe simultané dans le chef-d'œuvre d'un grand poëte de notre temps. C'est un rêve analogue que réalisait pour les Grecs la sculpture d'or et d'ivoire. Qu'on ne se hâte donc pas de juger d'après les fausses pudeurs du goût moderne les naïves et grandioses conceptions de l'art antique. Postérité de barbares, soyons, devant nos maîtres, humbles et discrets dans nos appréciations, et souvenons-nous que le dernier des Grecs en remontrerait, en fait d'art et de goût, au plus fier de nos critiques, de la même façon que la vendeuse d'herbes d'Athènes donnait à Théophraste des leçons de beau parler athénien.

Il me reste à décrire le piédestal de la Minerve. Pausanias nous apprend que Phidias avait représenté sur ce piédestal ce que la tradition racontait de la naissance de Pandore, l'Ève de la mythologie grecque. Pline donne également le titre de Naissance de Pandore au sujet traité par Phidias sur la base de la statue, et il ajoute que sous ce titre étaient représentés *vingt dieux naissants*[1]. Quatremère et M. Beulé ont admis sans contestation le texte de Pline, et l'auteur de l'*Acropole d'Athènes*[2] se figure avec complaisance Apollon et Diane sur leur île flottante, Vénus sortant des ondes, Bacchus de la cuisse de Jupiter, Minerve de son cerveau, les fils de Léda de leur coquille, etc., autant de naissances divines dont l'art de Phidias avait, selon lui, accompagné la naissance de Pandore. Stuart et O. Müller ont proposé, au contraire, des corrections d'après lesquelles ces vingt divinités auraient été représentées, non pas au moment de leur naissance, mais dans l'action d'apporter à Pandore les présents dont on sait que l'Olympe tout entier dota la première femme. M. le duc de Luynes a adopté le sens de ces corrections, et M. Beulé, qui croyait impossible de rendre plastiquement des qualités plus ou moins abstraites, telles que la beauté, la grâce, la séduction, l'esprit de ruse et de mensonge, a pu se convaincre, en voyant les bas-reliefs de M. Simart, qu'une pareille dif-

1. « In base autem, quod cælatum est, Pandoras genesin appellavit : *Ibi sunt dii viginti numero nascentes.* » A ce texte évidemment corrompu, Stuart a proposé de substituer : *dii sunt porrigentes munera nascenti.* La correction d'Otfried Müller a le même sens ; il lit au lieu de *nascentes, dona ferentes.*

2. T. II, p. 192.

ficulté n'était pas insurmontable, même pour un artiste beaucoup moins grand que Phidias[1].

On demandera peut-être ce qu'est devenue la véritable Minerve. L'histoire se tait sur la manière dont a péri l'œuvre de Phidias. Une pareille statue était, pour l'avidité et la barbarie, une proie trop riche pour qu'elle pût être épargnée au milieu de tant de chefs-d'œuvre moins précieux par la matière et par le travail, et qui ont été également détruits. Au quatrième siècle de notre ère, Minerve habitait encore son temple, et l'on sait que Julien, en s'éloignant d'Athènes par l'ordre de Constance, invoquait sa divinité de prédilection les bras tendus vers l'Acropole. Est-ce Alaric, comme Chandler le suppose, qui a enveloppé la Pallas Parthénos dans cette destruction qu'il faisait de toutes les statues, « sans s'informer,

1. Les bas-reliefs de M. Simart occupent trois côtés du piédestal. Sur le devant, l'artiste a représenté Pandore entre Minerve et Vénus, au centre de la composition. Minerve attache la ceinture aux flancs de Pandore, cette ceinture, qu'on sent ne devoir pas tenir et qui glisse déjà, tandis que Vénus, de sa main divine, caresse et attire vers elle le souriant visage de la jeune femme. Une Grâce, agenouillée, lui attache au bras le bracelet, premier joyau qui va parer sa beauté naissante. Pitho, la déesse de la persuasion, souffle à son oreille je ne sais quel conseil pour ce cœur qui commence à battre. Minerve, les Saisons, les Grâces, Jupiter, Junon, Neptune, Amphitrite visitent la nouvelle créature, chacun arrivant avec son caractère, chacun apportant son présent, c'est-à-dire l'influence de sa présence et d'un conseil divin. Sur le côté gauche du piédestal on voit s'avancer Apollon, Diane, Vulcain. Mars, Bacchus et Cérès sont en marche sur le côté droit. Le style de ce bas-relief manque de cette grandeur simple dont le modèle est au Parthénon; mais c'est cependant une œuvre charmante; l'imagination de l'artiste, laissée ici à elle-même, délivrée du joug de l'archéologie, a su rencontrer la grâce, mais une grâce trop moderne.

dit ce voyageur, si elles étaient descendues du ciel ou sculptées par Phidias ? » Zozime a écrit cependant que le farouche roi des Goths avait épargné Athènes, détourné de la détruire par l'apparition de Minerve agitant sa lance sur les remparts de l'Acropole. Et pourquoi non ? Miracle de la Providence au nom d'un symbole qui en fut, dans l'antiquité, la personnification pure; miracle de la civilisation grecque frappant d'étonnement un roi barbare et désarmant la force inculte par la beauté de l'art, ces miracles-là ne sont pas moins vraisemblables que d'autres. Faut-il, avec M. Beulé, sur l'autorité de l'auteur d'une vie de Proclus, accuser les chrétiens d'avoir, pendant le règne de Justinien, chassé Minerve de son temple pour l'exiler à Constantinople?[1] Un tel enlèvement soulève bien des objections, et le mieux est d'avouer qu'on ignore comment la Minerve a péri. Elle a disparu comme tant d'autres chefs-d'œuvre, avec la civilisation même qui les avait enfantés, et qui, perdue dans le chaos sanglant du moyen âge, a fait place à la civilisation moderne.

1. Marinus, *Vie de Proclus,* ch. xxx.

CHAPITRE III

SUITE DES TRAVAUX DE PHIDIAS. LE JUPITER D'OLYMPIE.

Le Jupiter d'Olympie a été plus célèbre encore que la Minerve d'Athènes. On le regardait comme le chef-d'œuvre de la sculpture chryséléphantine et du génie de Phidias. On sait qu'il s'élevait dans le temple le plus révéré de la Grèce, dans une vallée remplie de monuments religieux, sorte de sanctuaire à ciel ouvert, lequel était pour la Grèce entière ce que l'Acropole était pour Athènes. Il y a un demi-siècle, on ignorait même jusqu'à l'emplacement de ce temple détruit par le malheur des guerres, ou, ce qui est plus probable encore, par les débordements de l'Alphée. Cet Alphée, au nom harmonieux, s'est rendu coupable de bien des méfaits depuis l'époque où les digues qui servaient à le contenir dans l'antiquité (ce qui n'empêchait pas l'Altis d'être un marécage) ont cédé à l'action du temps, livrant ainsi la vallée aux inondations qui ont renversé et recouvert de limon plus d'un célèbre édifice. Le temple de Vénus la Céleste, où Phidias avait consacré une statue, a été, entre autres, comme effacé de terre, ou, s'il a laissé des vestiges, on ne les a pas retrouvés.

Olympie, où était situé le temple de Jupiter, avait sa place auprès de l'Alphée, entre le mont Kronius et l'embouchure du Cladeus. « Le caractère de ce site, dit « M. Beulé dans ses études sur le Péloponèse, est tout « différent du caractère général du Péloponèse. Ce ne « sont plus de hautes montagnes, des rochers abrupts « et brûlés du soleil, des mouvements violents de ter- « rain, des ravins sauvages. De tous côtés la nature a « une richesse et une douceur qui portent l'âme au calme, « aux riantes pensées, et qui semblent appeler les fêtes « et les joies pacifiques. Comme si l'on avait craint que la « présence des hommes et le tumulte des villes ne trou- « blassent ce lieu enchanteur, les dieux seuls et leurs « ministres l'habitaient. La vallée n'était qu'un sanc- « tuaire rempli de temples, de statues et de monuments : « retraite silencieuse et recueillie de la religion et des « arts[1]. » Les ruines du principal de ces temples, celui de Jupiter, ignorées longtemps, comme je l'ai dit, ont été découvertes par les Français de l'expédition scientifique de Morée, et l'on y a trouvé des marques de l'emplacement de la statue. Ces marques sont le pavé de marbre noir dont, au rapport de Pausanias[2], le sol était recouvert autour du piédestal, et que les fouilles dirigées par M. Blouet ont mis à nu dans l'état de bouleversement où l'ont laissé, soit les ravages des éléments, soit la barbarie des hommes.

Le temple d'Olympie, tant d'après Pausanias que d'après la restitution qu'en ont faite dans leur savant

1. Beulé, *Études sur le Péloponèse,* p. 247.
2. V, II.

ouvrage les membres de l'expédition de Morée[1], était un édifice d'ordre dorique, comme le Parthénon, orné d'un péristyle formé par trente-huit colonnes, dont six sur chaque façade et treize à chacun des côtés, les colonnes d'angle deux fois comptées. Libon en avait été l'architecte[2]. Il était construit en tuf très-dur et très-poreux, qui, sans doute, a dû être enduit de stuc. On suppose que ce stuc portait des peintures, bien qu'aucune trace de couleur n'ait été observée sur les débris du temple par les architectes français. Sa longueur, mesurée sur les ruines, est de 70 mètres 562 millimètres, pour 29 mètres 146 millimètres de largeur[3]. Pausanias[4] lui attribue 68 pieds grecs d'élévation, ce qui, dans nos mesures, revient à 20 mètres 862 millimètres. Autant qu'on en peut juger par les débris, ce temple devait ressembler à celui de Pœstum et à celui d'Égine. Il se composait, outre le péristyle, d'un pronaos ou portique fermé de grilles entre les colonnes, d'un naos ou sanctuaire, d'un opisthodome et d'un posticum opposé au pronaos. Dans l'intérieur du naos, deux rangées de colonnes soutenaient des galeries élevées par lesquelles on arrivait jusqu'auprès de la statue; un escalier tournant conduisait à ces galeries et au sommet du temple. Il est certain, d'après un passage de Strabon, que la partie du temple où était le Jupiter était abritée sous un toit[5]; mais si cette cou-

1. *Expédition scientifique de Morée,* t. I, p. 64 et suiv.
2. Pausan., V, 10.
3. *Expéd. de Morée, loc. cit.*
4. *Loc. cit.*
5. Livre VIII.

verture s'étendait sur la cella tout entière, c'est ce qu'on ignore. Quatremère suppose au naos d'Olympie une toiture avec une fenêtre pratiquée dans le comble[1]. Il est évident que les temples anciens, renfermant des choses précieuses et destinées à être vues, devaient, quoi qu'en aient dit les partisans de deux systèmes contraires, être à la fois couverts et éclairés; mais on manque de notions précises sur les dimensions de l'hypéthron et sur les moyens employés pour garantir des intempéries de l'air les objets conservés dans les temples. Le toit du temple d'Olympie, Pausanias nous l'apprend[2], était couvert de fragments de marbre pentélique taillés en forme de tuiles. L'édifice était orné de sculptures; deux élèves de Phidias, Pæonius et Alcamène, avaient sculpté, le premier les statues du fronton antérieur où était représenté le combat de Pélops et d'Œnomaüs, le second celles du fronton opposé où l'artiste avait figuré le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs[3]. Il y avait également des sculptures au-dessus de chacune des deux portes conduisant, l'une au naos, l'autre à l'opisthodome; ce sont ces métopes dont quelques précieux fragments, apportés à Paris, ont pris place au musée du Louvre[4]. On a trouvé aussi dans les ruines une mosaïque faite avec des cailloux de l'Alphée, et qui formait autre-

1. V. sur la manière dont pouvait être couvert et éclairé le temple d'Olympie et sur les temples hypèthres en général, *Jupiter Olympien*, p. 262 et suiv.

2. V, 10.

3. Pausanias, *ibid.*

4. Voyez *Expéd. scientif. de Morée*, t. I, pl. LXXVI, LXXVII, LXXVIII.

fois le pavé du pronaos [1]. Les portes du temple étaient de bronze. Une Victoire d'or et des trépieds d'or ornaient le faîte de l'édifice et les acrotères [2].

Tels étaient le site et le temple, parlons maintenant du dieu. On sait que Phidias l'avait représenté assis dans un trône. Un mot d'abord sur ces trônes dont il paraît y avoir eu un grand nombre dans l'ancienne Grèce. Le plus ancien, celui qui a pu servir de modèle à Phidias, était le trône d'Amyclée, dont il a été question, et qui était un ouvrage de Bathyclès de Magnésie [3]. La statue d'Apollon, plus ancienne encore que le trône lui-même et d'un caractère tout à fait primitif, était placée au centre de cet ouvrage de toreutique dont la richesse devait singulièrement contraster avec le style barbare et la couleur sombre de l'idole. Celle-ci était une sorte de colonne de bronze, avec une tête, des bras et des pieds, vrai symbole d'un art au maillot. Phidias lui-même, on ignore si ce fut avant ou après son séjour en Élide, travailla avec un Mégarien du nom de Théocosme [4], sans doute son élève, à un Jupiter pour la ville de Mégare, lequel devait être également assis dans un trône. Mais l'ouvrage demeura inachevé par suite des hostilités que

1. *Expéd. de Morée.*

2. Pausan. *loc. cit.* V. une restitution du temple d'Olympie dans l'*Expédition scientifique de Morée.* Celle de Quatremère (*Jupiter Olympien*), ayant précédé la découverte des ruines, n'a pu être faite que sur les textes antiques.

3. Pour la restitution du trône d'Amyclée, voy. le *Jup. Olymp.* de Quatremère, p. 196, et suiv., pl. VI, et VII.

4. On sait peu de chose de Théocosme. Voyez le *Catalogue* de Sillig aux mots Théocosmus et Calliclès.

fit naître entre Athènes et Mégare le décret de Périclès qui interdisait l'entrée du Pirée aux Mégariens[1]. La nécessité contraignit ces derniers à garder pour la guerre toutes leurs ressources, diminuées encore par les ravages des Athéniens sur le territoire de Mégare; ils ne purent se donner qu'un colosse économique. Tandis que la tête seule de Jupiter était en ivoire, l'or et l'ivoire furent remplacés dans le reste par l'argile et le plâtre[2]. Pour ce qui est du trône, le plan de Phidias ne put être mis à exécution, et il fut remplacé par un plus simple et moins coûteux. Du temps de Pausanias, on montrait encore dans l'opisthodome les bois à demi façonnés que Théocosme avait dû revêtir d'incrustations[3]. Il y avait un trône de Junon à Argos, ouvrage de Polyclète, ainsi que la statue[4]; à Épidaure, un trône d'Esculape avec une statue d'or et d'ivoire de la façon de Trasimède[5]. Il y avait encore, dans divers lieux de la Grèce, d'autres trônes célèbres dont on trouvera la description dans Pausanias et dans Quatremère de Quincy[6].

Il n'est pas aisé de se former une image plastique du trône d'Olympie et de son colosse d'après la description de Pausanias[7]. J'essayerai cependant d'en donner une

1. Pausan., I, 40.
2. Τῷ δὲ ἀγάλματι τοῦ Διὸς προσωπον ἐλέφαντος και χρυσοῦ, τά δὲ λοιπά πηλοῦ τέ ἐστι καί γύψου. Ce Jupiter à la tête d'ivoire et d'or, au corps de plâtre, peut être regardé comme une ébauche du Jupiter d'Olympie.
3. Pausan., *loc. cit.*
4. Restitution dans le *Jupiter Olympien,* p. 326 et suiv.
5. *Ibid.*, p. 352.
6. *Ibid.*, p. 314 et passim.
7. V, 11.

idée en m'aidant des savants travaux de Quatremère[1]. On sait, par un passage de Dion Chrysostome, que ce trône était en bois de cèdre. Des arguments, tirés tant de la matière du siége que du genre d'ornements qu'il avait reçus et dont je parlerai tout à l'heure, conduisent à penser avec Quatremère que l'ouvrage était conçu dans un système de formes rectangulaires. Ce trône de Jupiter se composait, d'après la relation de Pausanias, de quatre pieds reposant sur un soubassement et d'autant de traverses (κανόνες) allant de l'un à l'autre pied pour en former la jonction. Pausanias ne fait mention ni d'un dossier ni de bras, mais Quatremère les supplée : suivant lui, les statues des Grâces et des Heures, que Pausanias place à la partie la plus élevée du trône, au-dessus de la tête du dieu, sont une indication suffisante du dossier qui devait les supporter; et, quant aux bras, Quatremère les forme des sphinx enlevant de jeunes Thébains dont parle le périégète, et qui étaient placés sur les pieds antérieurs du trône. Il y ajoute des traverses de bois, richement ornées, qu'il fait porter, dans sa restitution, sur les ailes de ces animaux fantastiques[2]. Outre les pieds, le trône était soutenu par des colonnes (κιόνες) dont le nombre n'est pas déterminé par l'écrivain. Il semble évident à Quatremère que ces colonnes étaient là pour la solidité plus que pour l'ornement de l'ouvrage;

1. *Jupit. Olymp.*, p. 274 et suiv.

2. On trouve dans un des fragments de la frise du Parthénon un trône de Jupiter πολιοῦχος, où une figure de sphinx occupe précisément la place que lui assigne ici Quatremère, formant à la fois le soutien d'une traverse et un motif d'ornementation. Ce fragment, qui est au Musée britannique, porte le numéro 19.

elles devaient donc, suivant lui, être placées en arrière des traverses, vers le centre du monument, de manière à porter le poids de la statue assise, au nombre de quatre ou de deux suivant qu'on le jugera convenable ou nécessaire. Pour moi, je croirais plutôt qu'elles étaient placées en avant, entre les piliers qui formaient les pieds du trône, en alternation avec ceux-ci. Elles devaient être au nombre de quatre et varier la décoration de l'ouvrage en même temps qu'elles en assuraient la solidité. Pausanias nous apprend qu'à Olympie il n'était pas permis, comme à Amyclée, de pénétrer sous le trône, mais qu'au contraire l'approche en était défendue par des barrières en forme de murs. On donne au soubassement une hauteur de 12 pieds environ sur 16 pieds de largeur et 24 pieds de longueur. Outre ce piédestal, qui servait de base à tout le monument, il y avait, sous les pieds de Jupiter, un escabeau du genre appelé θράνιον par les Athéniens.

La magnificence de l'ornementation répondait à la grandeur du monument. Outre les incrustations d'or, d'ivoire, d'ébène et de pierres précieuses dont le trône était partout couvert et resplendissant, on y voyait encore des sculptures en bas-reliefs et en ronde bosse, et des peintures dues au pinceau de Panænus, ce frère de Phidias dont il a été parlé. Pausanias place quatre Victoires, semblables à des danseuses, à chacun des quatre pieds du trône et deux autres au-dessous des premières, à la partie inférieure du pied. Vœlkel, archéologue allemand, qui s'est occupé du Jupiter avant Quatremère, s'était représenté ces Victoires comme des danseuses

d'Herculanum, dansant en rond autour du pied. Quatremère a compris autrement le texte de Pausanias ; il a formé des quatre Victoires un groupe de cariatides à la partie supérieure de chaque pied, au-dessus des traverses, et, pour justifier les expressions de l'auteur grec, il s'est contenté de faire flotter les draperies autour des pieds, dressés sur leurs pointes, de ces quatre figures. Quant aux deux Victoires placées à l'extrémité inférieure du pied, « on peut, dit Quatremère, les réduire à être de ces figures qui se rencontrent si fréquemment dans l'arabesque ou dans les ajustements du bas des autels, des candélabres ou autres ouvrages semblables, c'est-à-dire des mélanges de corps de femmes dans le haut et d'ornements dans le bas[1]. »

J'ai déjà parlé des sphinx que Pausanias dit avoir vus sur les pieds de devant du trône, et que Quatremère a fait servir de supports aux traverses dont il a formé les bras du siége dans sa restitution. L'auteur du *Jupiter Olympien* indique une pierre gravée antique dont il donne le trait, et où l'on voit un sphinx femelle luttant contre un jeune homme déjà terrassé sous ses griffes, comme pouvant donner l'idée de la manière dont Phidias avait traité ce motif d'ornementation[2]. Au-dessous de ces sphinx, suivant le texte de Pausanias, et sur la plate-bande latérale du siége suivant la restitution de Quatremère, on voyait Apollon et Diane, perçant les enfants de Niobé de leurs flèches. Il y avait aussi des sculp-

1. *Jupit. Olymp.*, p. 291.
2. *Jupit. Olymp.*, pl. XVII, fig. 13.

tures sur les traverses : « sur la traverse de face il y a sept figures, la huitième a disparu, on ne sait comment, » dit Pausanias[1]. Ces figures représentaient des luttes athlétiques. Un enfant occupé à se ceindre la tête d'une bandelette passait, à cause de la beauté de son corps, pour être un portrait de ce Pantarcès aimé de Phidias, qui remporta la palme aux jeux olympiques dans la lutte des enfants à la 86e Olympiade[2]. Sur les autres traverses, on voyait figuré le combat des compagnons d'Hercule contre les Amazones; le nombre des combattants était de vingt-neuf pour les deux partis, et Thésée était parmi les compagnons d'Hercule. Pausanias, comme je l'ai dit, ne parle pas du dossier, mais il écrit : « Sur la partie la plus élevée du trône, au-dessus de la tête de la statue, Phidias a figuré, d'un côté, les Grâces, au nombre de trois, et de l'autre, les Heures, au même nombre, car celles-ci aussi sont filles de Jupiter, d'après les vers des poëtes. Homère a parlé des Heures dans l'Iliade, et il leur attribue la garde du ciel, comme à des sentinelles placées aux portes d'une demeure royale[3]. » Le marchepied (θράνιον) avait, selon l'écrivain périégétique, des

1. V, II.

2. *Ibid.* Ce motif, très-gracieux en lui-même, du *Diadumène*, a dû souvent être reproduit. Il existait un *Diadumène* de Polyclète qui fut vendu cent talents, au dire de Pline (XXXIV, 19). Le *Diadumène* du musée de Naples a été gravé dans Gerhard. (*Antike Bildwerke*, pl. LXIX.)

3. *Ibid.* Il est probable que les Grâces et les Heures occupaient à Olympie la même place qu'occupaient à Mégare les Heures et les Parques. Or, Pausanias nous apprend qu'elles apparaissaient au spectateur au-dessus de la tête de Jupiter : ὑπέρ δέ της κεφαλῆς τοῦ Διός εἰσιν Ὧραι καὶ Μοῖραι.

lions d'or et de plus des sculptures qui représentaient le combat de Thésée contre les Amazones, premier exploit des Athéniens contre les peuples étrangers, lequel commença, dit Pausanias, la célébrité du nom d'Athènes. Quatremère a représenté les lions en ronde bosse, servant de support et présentant leurs têtes aux quatre angles. « Sur le soubassement, dit encore le périégète, il y a diverses figures, telles que le Soleil sur son char, Jupiter et Junon; non loin se tient Mercure, et près de Mercure Vesta; à côté de Vesta, on voit l'Amour recevant Vénus qui sort de la mer; Pitho apporte la couronne à Vénus; viennent ensuite Apollon et Diane, Minerve et Hercule; tout au bas on voit Neptune et Amphitrite, et comme il m'a semblé, la Lune à cheval, excitant à la course sa monture, bien que, selon le tradition, la Lune doive être portée par des mules, non par des chevaux [1]. »

Pausanias nous apprend encore que les barrières en forme de murs qui interdisaient aux spectateurs de pénétrer sous le trône, et même d'en trop approcher, étaient couvertes, sauf la partie placée en face des portes, de peintures exécutées par Panænus. Parmi les sujets représentés, on y voyait Atlas soutenant le ciel et la terre, et, auprès de lui Hercule, se disposant à le soulager de ce double fardeau; Thésée avec Pirithoüs; les figures de la Grèce et de Salamine, celle-ci portant à la main un ornement de navire; Hercule dans sa lutte avec le lion de Némée; Cassandre violée par Ajax; Hippodamie, fille

1. Pausan. *loc. cit.* Restitution de Quatremère de Quincy. *Jup. Olymp.*, pl. xv.

d'Œnomaüs, avec sa mère ; Prométhée attaché à son rocher et Hercule qui s'approche de lui : « Car, dit Pausanias, la tradition met au nombre des travaux d'Hercule d'avoir tué l'aigle qui rongeait le foie de Prométhée et de l'avoir délivré lui-même de ses chaînes. » Les deux dernières peintures représentaient, l'une Penthésilée rendant l'âme dans les bras d'Achille, et l'autre deux Hespérides portant à la main des pommes d'or. La portion de la barrière que n'avait point ornée le pinceau de Panænus et qui faisait face aux portes (probablement celles qui conduisaient de l'opisthodome dans la partie du temple occupée par la statue) était seulement peinte en bleu. Cette partie du temple où s'élevait le Jupiter a dû être séparée, du temps de Phidias, du reste du naos, par un voile auquel on aura plus tard substitué le voile de laine, tissu à la mode d'Assyrie et teint de pourpre phénicienne, dont Antiochus fit présent au temple d'Olympie. Ce voile, au lieu d'être relevé jusqu'à la voûte, comme cela se pratiquait dans le temple d'Éphèse, était, nous dit Pausanias, tenu par les Éléens constamment baissé vers la terre[1].

La statue colossale, assise dans son trône, avait sur la tête une couronne imitant en or le feuillage de l'olivier ; c'était le feuillage dont on formait les couronnes des vainqueurs aux jeux Olympiques. Elle avait dans la main droite une Victoire faite aussi d'or et d'ivoire, « portant, dit Pausanias, une bandelette et sur la tête une couronne. » Quatremère l'a représentée tenant la

1. Pausan., V, 12.

bandelette flottante à la main[1]. Le dieu avait dans la main gauche un sceptre formé d'une distribution de tous les métaux dont il n'est pas difficile de deviner le sens symbolique; un aigle, *ce chien ailé de Jupiter*, comme parle Eschyle, était posé au sommet du sceptre. Quatremère, dans son dessin, a représenté Jupiter nu dans toute la partie supérieure du corps, et il a drapé sur la partie inférieure le manteau (ἱμάτιον) dont parle Pausanias. Ce manteau était d'or, et Panænus y avait peint à l'encaustique des figures d'animaux et de plantes, principalement des lis[2]. La chaussure du dieu était d'or. La statue de Jupiter avait, suivant les calculs de Quatremère, cinquante-deux pieds d'élévation en y comprenant celle du soubassement, et quarante pieds sans l'y comprendre. Aussi Strabon nous apprend-il que le dieu n'aurait pu se lever de son trône sans emporter avec lui la couverture du temple. Suivant Pausanias, cette statue paraissait encore plus colossale qu'elle ne l'était réellement, et Cicéron dit aussi que plus on la considérait plus elle paraissait grande. « Cet effet, dit Émeric David, était le produit non-seulement de l'étendue des dimensions, mais encore, en ce qui appartient à l'art, des longs prolongements des lignes, de la simplicité des contours,

1. Pl. XV.

2. Il semble que le lis ait été spécialement consacré à Jupiter. Il est question d'un Jupiter couronné de lis dans l'Altis d'Olympie (Pausan., V, 22). — Le voile qui séparait le *Saint* du *Saint des Saints*, dans le tabernacle des Hébreux, paraît avoir été aussi orné de fleurs et d'animaux symboliques ou *Keroubim* (*Exode*, XXVI, 31; comp. Josèphe, *Hist. des Juifs*, l. III, chap. v. Sur ce qu'il faut entendre par les Keroubim, voy. Saulcy, *Hist. de l'art judaïque*, p. 23 et suiv. Comp. Munk, *Palestine*, p. 157.)

de la netteté des divisions, du large développement et de la fermeté des masses, c'est-à-dire de la grandeur du style[1]. »

Si la sagacité et l'érudition suffisaient pour reconstituer, d'après des données incomplètes, une œuvre telle que celle de Phidias, dont l'analogue n'existe pas dans l'art moderne, la restitution du trône et du colosse d'Olympie par Quatremère serait sans doute de tout point admirable. Mais, même en ne prenant ses dessins que pour des explications peintes, suivant une expression de M. Beulé, et en n'y voyant que la disposition générale, on sent qu'il manque à cette restitution le génie de l'art pour vivifier celui de l'archéologie. J'ignore ce qu'une main d'artiste eût fait des planches du *Jupiter Olympien* en restant fidèle aux explications de l'auteur, mais je crois volontiers qu'une intelligence d'artiste eût trouvé dans la description de Pausanias de quoi mieux justifier pour nous la grandeur et la magnificence que tous les témoignages anciens s'accordent à reconnaître à l'œuvre de Phidias. Si une restauration de ce merveilleux ouvrage était possible, elle devrait se faire dans la tête et par la main d'un artiste. C'est au crayon, conduit par une main inspirée, à poursuivre, de ligne en ligne, de contour en contour, d'essai en essai, la solution des problèmes que l'insuffisance des textes nous a laissés à résoudre dans l'œuvre de Phidias. La muse de l'art seule peut connaître et enseigner les mys-

1. *Mém. sur les progr. de la sculpt. grecq.* dans l'*Hist. de la sculpt. ant.*, recueil de dissertations publiées par P. Lacroix, p. 151.

« maux. C'est pour louer ce seul ouvrage qu'on voit « s'enfler l'éloquence grecque, laquelle est loin de pou- « voir être taxée de proxilité dans la description des « œuvres de l'art, et, pour le faste retentissant des « paroles, reste bien en arrière de nos modernes [1]. »

Sans doute un bien légitime orgueil dut gonfler la poitrine de Phidias, lorsque, d'une main que l'âge n'avait pu affaiblir et qui venait de terminer son chef-d'œuvre, il traçait au bas de sa statue cette inscription : « Phi- « dias, fils de Charmide, athénien, m'a fait [2]. »

On assure qu'il pria Jupiter de vouloir bien lui faire connaître par un signe qu'il approuvait son ouvrage, et qu'à l'instant la foudre gronda sur le temple, puis vint, en signe d'approbation divine, frapper le pavé au-devant de la statue, « à l'endroit, dit Pausanias qui rapporte le fait, où l'on voyait de mon temps un vase d'airain avec son couvercle. »

L'idée d'un dieu suprême paraît avoir été commune à tous les peuples d'origine arienne. Nous voyons dans l'Indra védique un roi du ciel, armé de la foudre, en lutte incessante avec les ennemis de la lumière, les dieux des nuages, de l'obscurité, de la terre et des montagnes [3]. C'est d'après ce type primitif, et d'un mélange de fables populaires transformées par le génie poétique et philosophique de la Grèce, que s'est formée l'image du Jupiter

1. *De Phid. vit. et op.*, comment. secund., p. 48.

2. Φειδιας χαρμίδου υἱος Αθηναῖος μ' εποησεν. Cette inscription forme un vers hexamètre. On connaît plusieurs exemples d'inscriptions métriques.

3. A. Maury, *Essai historique sur la religion des Aryas*, publié dans la *Revue archéologique*, tirage à part, p. 4 et suivantes.

Olympien. Suivant Otfried Müller, l'art grec ne représenta jamais Jupiter comme dieu-nature; les plus anciens monuments lui donnent un caractère purement éthique et le montrent comme le maître puissant et miséricordieux des dieux et des hommes, de l'Olympe et de la terre[1]. L'idée d'une intelligence souveraine, sous laquelle la poésie s'était figuré de bonne heure le plus grand des dieux, s'alliait naturellement avec l'anthropomorphisme; ce sont deux idées corrélatives dans le développement de la mythologie grecque. En même temps que l'imagination du peuple donnait un corps et une légende à Jupiter, la sagesse poétique en faisait un être libre et intelligent, au lieu d'une personnification de forces aveugles et de lois nécessaires. Ce caractère moral, mieux et plutôt accusé chez Jupiter que chez les autres dieux de la mythologie grecque, joint au rang qui lui était assigné dans l'Olympe, fit de Jupiter le dieu Panhellénique. « Il fut, « dit M. Maury, le dieu qui veillait sur le peuple grec, « comme Jéhovah veillait sur Israël, celui qui le défen- « dait contre les barbares étrangers à son culte[2]. » Le génie de Phidias saisit l'idée divine de Jupiter au moment le plus favorable pour manifester aux yeux des peuples, sous la forme la plus belle et la plus majestueuse, l'image de la souveraineté suprême et le signe de la nationalité grecque. A cette époque, en même temps que son caractère spirituel le rapprochait déjà des idées que nous nous faisons de la divinité, le Jupiter grec conservait un carac-

1. *Man. d'arch.*, § 355.
2. *Histoire des religions de la Grèce antique*, par A. Maury, t. I, p. 408.

tère tout humain et politique, comme père et roi de tous les peuples de la Grèce. L'art s'empara de cette double idée et la consacra dans le glorieux simulacre d'Olympie. « On le voyait, dit Creuzer, sculpté de la main de Phi-« dias, dans des proportions colossales, assis dans son « temple à l'extrémité du bois sacré Altis. Les par-« ties supérieures du corps, la tête, le cou, la poitrine « et le haut des bras offraient à l'œil les formes les plus « majestueuses; le reste était couvert par les plis on-« doyants d'un manteau, et tout le costume, avec les « attributs, annonçaient la plus solennelle magnificence... « Sa face céleste exprimait les trois qualités suprêmes : « la force, la sagesse et la bonté; la force, par l'en-« semble de la tête et par cette chevelure puissante qui « se dressait pour retomber en boucles nombreuses; la « sagesse, par ce front large et imposant, par ces sourcils « épais dont le mouvement plein de noblesse semblait « consacrer la parole du dieu; la bonté, par les contours « remplis de douceur de sa bouche divine. C'était donc « là réellement la divinité se révélant sous la figure hu-« maine. Ainsi paraissait-elle aux Hellènes, et l'émotion « de Paul Émile à l'aspect du Jupiter Olympien montre « que les Romains en jugeaient de même [1]. »

Tel était le Jupiter d'Olympie. Qu'est devenue cette célèbre statue? Cette question, la même que je me posais pour la Minerve, doit amener la même réponse. On ignore quelle violence des hommes ou quelle catastrophe

1. *Religions de l'antiquité*, de Creuzer et Guigniaut, t. II, p. 575 et 576.

de la nature a détruit le monument élevé par l'art à la nationalité et à la religion helléniques. L'opinion qui le fait transporter à Constantinople, où il aurait péri à la prise de cette ville au commencement du XIIIe siècle, est inadmissible [1]. Il suffira de faire remarquer que la seule réparation du colosse, quelques années après son achèvement, avait exigé les talents d'un artiste tel que Damophon de Messène, à une époque où l'art était en pleine prospérité [2]. Après cela il devient absurde de penser que, dans un temps de décadence où les procédés de la statuaire chryséléphantine étaient certainement perdus, on a pu démonter, transporter pièce à pièce, et reconstruire ailleurs la statue d'Olympie. S'il existait, ce qu'on ne saurait admettre comme établi sur l'autorité suffisante d'un chroniqueur byzantin, s'il existait à Constantinople, au XIIIe siècle, un Jupiter de Phidias, c'était quelque statue de bronze ou de marbre [3], mais non la statue d'ivoire et d'or détruite certainement sur place et peut-être avec le temple lui-même, par un événement qui n'a pas laissé de trace dans l'histoire. Le Jupiter de Phidias a disparu sans témoins, comme un voyageur frappé dans le désert, dont on ne retrouve même plus le cadavre devenu la proie d'une avidité sauvage ou de la violence des éléments, ou comme ce héros fondateur de Rome, assassiné pendant une tempête.

1. V. les réflexions de Quatremère de Quincy, *Jup. Ol.*, p. 387.

2. Pausan., IV, 31. — Quatremère place l'époque florissante de Damophon entre la 110e et la 120e olympiades. V. sur cet artiste Sillig qui le nomme Démophon (*Catal.*, p. 182).

3. Peut-être le Jupiter du fronton oriental du Parthénon. Cette conjecture est de M. Beulé. (Cours d'archéologie.)

CHAPITRE IV

QUESTIONS BIOGRAPHIQUES. — DERNIERS TRAVAUX DE PHIDIAS. SA MORT.

Les anciens nous ont transmis peu de renseignements sur la vie de Phidias, et ses biographes modernes ont été réduits presque sur tous les points à des conjectures plus ou moins arbitraires. En général, on peut répéter à propos des grands artistes de l'antiquité ce que Müller a dit des ouvrages célèbres de l'art, que les écrivains grecs ne sauraient être taxés de prolixité dans ce qu'ils nous en ont dit. Les arts du dessin avaient, il est vrai, été pris chez les anciens pour objet d'érudition et de science. On avait des ouvrages d'Ictinus[1], de Parrhasius, d'Euphranor, d'Apelle, sur l'architecture, la sculpture, la peinture, autant d'ouvrages perdus et dont la perte est infiniment regrettable. Il est douteux cependant que leur conservation nous eût appris tout ce qu'il nous paraît désirable de savoir sur les beaux-arts en Grèce. Il n'est pas probable que les Grecs se soient jamais élevés à ces vues générales qui sont l'honneur des écrits modernes

1. Ictinus avait écrit, en collaboration avec Carpion, un livre sur le Parthénon dont on ne peut trop regretter la perte (Vitruve, livre VII, préface). Vitruve cite plusieurs autres ouvrages sur l'architecture (*eodem loco*).

sur l'art. On doit croire que les traités dont il s'agit se composaient principalement d'observations techniques et de ce que l'expérience avait appris à l'artiste, mis par écrit pour l'instruction et l'usage de ceux qui voudraient se livrer au même genre de travaux [1]. On sait également qu'il a existé des biographies des artistes les plus célèbres de l'antiquité. Il y avait des recueils de vies de sculpteurs, d'autres de vies de peintres [2]. Le roi de Mauritanie, Juba, fut un des Vasari de l'antiquité. Je m'imagine que ces recueils ne devaient pas différer beaucoup de la compilation sur les vies des philosophes qui nous est parvenue sous le nom de Diogène de Laërte. Quelques faits recueillis à distance de la bouche de la tradition, après avoir été défigurés par elle, des anecdotes du genre de celles qui couraient les ateliers de la Grèce, voilà sans doute les révélations qui nous auraient été faites par ces livres dont le temps nous a ravi la possession. Quant à un ensemble de faits avérés, propres à jeter du jour sur la manière dont les maîtres de la sculpture et de la peinture grecques comprenaient leur art, sur le caractère et l'éducation de leur génie, il est à croire qu'on l'aurait en vain cherché dans ces biographies. Elles n'en seraient pas moins aujourd'hui des secours précieux qui nous serviraient à recomposer dans notre imagination ces grandes figures d'artistes, dispa-

1. On peut se faire une idée de ce qu'étaient ces ouvrages par celui de Léonard de Vinci (*Trattato della pittura,* Parigi, 1651), écrit de même par un grand artiste dans des circonstances analogues.

2. Περὶ ἀγαλματοποιῶν; περὶ ζωγράφων. Les titres seuls de ces ouvrages nous sont connus.

rues avec leur œuvre, dont il ne reste souvent que la trace lumineuse de leur nom et de leur gloire pour éclairer nos conjectures.

Quelques brèves indications glanées çà et là, quelques histoires d'ateliers d'une authenticité douteuse, sont à peu près tout ce que nous savons sur des artistes tels que Praxitèle, Lysippe, Zeuxis, Apelle, Protogène. Il faut se contenter d'entrevoir à l'horizon lointain les figures de Polygnote, de Myron, de Polyclète. Des dates incertaines, des noms d'ouvrages, de vagues éloges, des comparaisons des œuvres de l'art avec les œuvres de la littérature dans quelques déclamations de rhéteurs, voilà sans doute de bien insuffisants éléments pour la connaissance et l'appréciation des maîtres de l'art grec! C'est cependant à quoi nous sommes réduits. La grande célébrité du nom de Phidias ne l'a pas mieux favorisé; la gloire de l'artiste n'a pas éclairé pour nous la vie de l'homme, à moins qu'on ne veuille attribuer à l'envie qu'excita chez ses contemporains la renommée de Phidias la rumeur d'immoralité qui a couru sur lui. Comme parmi les poëtes Archiloque, Phidias parmi les artistes a été réputé à la fois divin et infâme, et le plus beau génie de la Grèce a été, d'après une opinion accréditée, traité par quelques-uns comme le rebut de l'humanité!

On aurait tort de croire cependant que cette réserve des écrivains grecs, de ceux du moins dont nous possédons les ouvrages, sur ce qui regarde la vie et le caractère privé des artistes, puisse être imputée à l'indifférence ou au mépris qu'on aurait fait en Grèce de leurs per-

sonnes tout en admirant leurs ouvrages. Je n'ai pas oublié ce qu'on lit dans Plutarque[1], *qu'aucun jeune homme bien né, même après avoir vu le Jupiter d'Olympie ou la Junon d'Argos, n'eût voulu être Phidias ou Polyclète.* Mais à supposer que Plutarque ait exprimé dans ces paroles une opinion de son temps, il ne faudrait pas encore en conclure qu'une telle opinion, que la vie satrapique et l'insolence d'un Parrhasius[2], par exemple, avaient pu accréditer au détriment des artistes en général, eût déjà cours du temps de Phidias. L'amitié de Cimon pour Polygnote, celle de Périclès pour Phidias lui-même, les honneurs dont cet artiste fut comblé par les Éléens et qui furent continués à sa postérité, sont autant de preuves de la considération qui s'attachait alors au nom d'artiste. Socrate parlait des artistes avec estime, et il avait coutume de les appeler les plus sages des hommes[3], parce que, disait-il, ils l'étaient sans affecter de le

1. *Péricl.*, 2.

2. Sur la vie de Parrhasius et sur la vanité de ses manières, voyez Pline, XXXV, 36. Sénèque attribue à ce peintre d'avoir fait mourir un esclave dans les tourments afin de s'en servir comme d'un modèle pour un tableau de Prométhée (Senec., *Controv.*, V, 10). Cette histoire est traitée de conte par O. Müller (*Man. d'arch.*, § 138, rem. 4).

3. *Apologie de Socrate*, par Platon. — Si l'on passe de la Grèce à Rome, on voit la peinture exercée à l'origine par des hommes d'un nom illustre, et le surnom de *Pictor* rester attaché comme un titre d'honneur à la famille des Fabius en mémoire d'un peintre de cette famille qui avait décoré un ancien temple (Pline, XXXV, 7). Il est vrai que plus tard, Antistius Labéon fut méprisé pour s'être livré à la peinture après avoir exercé les grandes charges de la République. Mais, dans l'intervalle, l'art avait perdu son caractère religieux et national, et l'on ne doit pas s'étonner qu'il ait cessé d'être pratiqué par ce que Pline appelle *honestis manibus*.

paraître. La décadence morale de l'art, l'orgueil et les mœurs dissolues de certains artistes célèbres, le caractère sensuel de leurs inspirations, tels sont, il est permis de le penser, les causes qui, à une époque postérieure à Phidias, ont pu nuire à la considération qui d'abord entoura les artistes, et finalement amener au mépris de leurs personnes ceux qui restaient les constants admirateurs de leurs chefs-d'œuvre.

Une autre cause encore a pu contribuer à ce résultat dans l'esprit d'un écrivain tel que Plutarque. L'auteur des *Vies parallèles* se montre partout imbu des idées d'une certaine philosophie aristocratique et dédaigneuse qui ne voyait de dignité que dans la spéculation pure. C'est en vertu de ces idées que la géométrie paraissait à Cicéron une science un peu méprisable, à cause de l'application qu'on pouvait en faire aux besoins de la vie. Aussi parle-t-il avec quelque dédain d'Archimède[1]; Plutarque le loue au contraire, mais ce qu'il admire le plus dans le grand mathématicien c'est de s'être refusé à rien écrire sur la construction des machines qui avaient servi à la défense de Syracuse. Suivant Plutarque, Archimède, « regardant la méca-
« nique, et, en général tout ce qu'on exerce pour le
« besoin, comme des arts vils et obscurs, ne se livra
« qu'aux sciences dont la beauté et la perfection ne sont

1. « Ex eadem urbe (Syracusis) *humilem homunculum a pulvere et radio excitabo... Archimedem* (*Tuscul.*, V, 23). » Cicéron met Archytas au rang des sages, sur la même ligne que Platon (*Ibid.*, V, 22), sans doute parce qu'il était philosophe en même temps que mathématicien.

« liées à aucune nécessité et avec lesquelles toutes les « autres ne sauraient entrer en comparaison[1]. » Or la sculpture et aussi la peinture, bien qu'elles échappent par leur but au reproche d'utilité, n'en rentrent pas moins, par leur côté matériel et par le gain qui résulte de leur exercice, dans la catégorie de ces arts inférieurs que Plutarque traite avec tant de dédain[2]. C'est ce côté par lequel l'art touche au métier qui, sans doute, joint aux causes que je viens d'énumérer, attirait aux artistes le mépris de la philosophie spéculative. On pensait bien différemment dans l'antiquité primitive, lorsqu'on honorait comme des êtres divins les créateurs de l'industrie, et lorsque les arts manuels étaient placés sous le patronage d'une divinité[3]. Dans ce temps-là les artistes devaient être regardés comme les pontifes des divinités dont leurs mains formaient les images. Moins de louange et plus d'estime, tel était, comparé à celui des artistes des temps postérieurs, le lot de ces anciens maîtres. On doit croire qu'il existait encore du temps de Phidias quelque chose de cet esprit religieux qui, lors de la civilisation naissante, avait marqué d'un sceau de consécration l'art et l'industrie. Le règne des spécula-

1. Plut. *Marcellus*, 17.

2. Voy. le *Songe* de Lucien où l'exercice de la littérature et celui de la sculpture sont mis en regard l'un de l'autre ; le premier est considéré comme une profession noble, parce que l'esprit seul est en jeu, et le second comme un art inférieur par rapport à son côté matériel.

3. Dans l'Odyssée (XVII, 384), un ouvrier habile est mis au rang des *hommes les plus illustres* avec les *devins*, les *médecins* et les *chantres sublimes à la voix enchanteresse*. Minerve était regardée comme la patronne des artisans (Homère, passim.).

tions oiseuses, auquel se rattache le dédain pour le travail manuel, commence avec le déclin de la civilisation hellénique, et s'accroît sous la conquête, par la suppression de la vie nationale et de l'activité qu'elle développait dans toutes les carrières.

Ce qui a pu contribuer à nous priver de détails biographiques sur les artistes célèbres de l'antiquité, c'est que les anciens n'écrivaient pas comme nous l'histoire dans un intérêt de curiosité, mais avec une intention morale. Or, quel enseignement aurait-on pu tirer de la vie, renfermée dans l'atelier et tout adonnée au travail, de ces hommes *d'autant plus sages*, au dire de Socrate, *qu'ils ne faisaient point profession de sagesse?* Il n'y avait que le bon sens de Socrate capable de trouver quelque chose à admirer dans une telle vie absorbée dans la contemplation du beau et dans l'étude sévère de la nature; de Socrate, dis-je, qui avait commencé par la vie d'artiste son initiation à cette philosophie pratique dont l'enseignement a fait sa gloire. Quant à ce qui concerne les ouvrages de ces mêmes artistes dont Pausanias et Pline parlent d'une manière si succincte et si peu propre à satisfaire notre curiosité légitime, il y a à dire d'abord que les longues descriptions n'étaient pas dans le goût du génie antique; à quoi l'on peut ajouter que les anciens Grecs, vivant dans la familiarité des œuvres d'art et en général dans un milieu où le beau rayonnait de tous côtés, n'éprouvaient pas à l'aspect d'un bel ouvrage cette surprise qui se répand en paroles d'admiration; ils en jouissaient avec calme et simplicité comme ils jouissaient, sans non plus

la décrire, de cette nature qui souriait autour d'eux, de l'aspect du ciel, de la mer et des harmonieux horizons de leur pays, pour accroître par les impressions qu'ils en recevaient la poésie et la dignité de leur vie. Ce n'est pas d'ailleurs aux époques fécondes de l'art qu'on disserte le mieux sur l'art; au contraire. Ce n'est pas quand le génie créateur coule à pleins bords, c'est quand il est faible et rare qu'il se laisse arrêter et décomposer par la critique : le peu qui en reste s'évapore alors dans cette subtile analyse.

On ne pense pas sans doute que les Grecs aient jamais méprisé les œuvres de l'art. Ils ne méprisèrent pas non plus les artistes, du moins au temps de Phidias et de Polyclète. Ce qui est vrai peut-être, relativement à cette époque, c'est qu'un reste de préjugé religieux imposait encore aux artistes cette modestie dont il se départirent plus tard et dont Socrate leur faisait un mérite. Il paraissait peut-être contraire au respect des dieux qu'une trop grande partie de la gloire qui était due à leurs simulacres rejaillît sur les mains qui avaient créé ces statues. La religion voulait-elle que l'artiste demeurât caché derrière le dieu comme le prêtre à l'ombre de l'autel? C'est peut-être une cause des restrictions apportées à l'usage de la signature, si ces restrictions ont existé. L'ancienne sculpture fut indubitablement anonyme jusqu'à la décadence des corporations.

Parmi les faits biographiques qui nous ont été transmis sur Phidias par les écrivains de l'antiquité, les plus importants ont rapport à son voyage en Élide. Ce voyage fut-il le résultat d'un bannissement volontaire, d'une fuite

causée par les accusations dont Phidias était l'objet et qui l'avaient contraint de se réfugier à Olympie? Suivant cette hypothèse, Phidias, s'étant mis à l'abri de la colère des Athéniens, se serait vengé de leur ingratitude en donnant dans le Jupiter d'Olympie un rival à la Minerve du Parthénon. D'après le récit de Plutarque dans la vie de Périclès[1], Phidias, accusé par un de ses ouvriers nommé Ménon d'avoir détourné à son profit une partie des sommes qui lui avaient été confiées pour l'exécution de la Minerve, et de plus atteint de sacrilége pour avoir placé son propre portrait et celui de Périclès sur le bouclier de la déesse, fut jeté en prison où il mourut soit de maladie, soit du poison que ses ennemis lui versèrent. Si l'on admet cette version, il en résulte que le voyage en Élide a dû précéder l'accusation portée contre Phidias. De là trois systèmes dont le premier suppose que le Jupiter d'Olympie a été fait avant la Minerve d'Athènes, dont le second réfute le premier et cherche à prouver, contre le récit de Plutarque, que Phidias mourut en Élide après l'achèvement de son Jupiter, et dont le troisième a pour but de concilier le récit de Plutarque avec la réfutation du premier système. Le premier système est celui de Heyne[2], de Dodwell et de plusieurs biographes modernes de Phidias; le second a été soutenu avec beaucoup de talent et de vivacité par Émeric David[3];

1. 31.

2. *Époques de l'art*, dans le *Recueil de pièces intéressantes* de Jansen, Paris et La Haye, 1788. t. III, p. 38 et suiv.

3. *Mémoir. sur les progr. de la sculpt. grecq.*, dans *l'Hist. de la sculpt. antique*, p. 134 et suiv.

Otfried Müller est l'auteur et le défenseur du troisième[1].

La date du Jupiter Olympien est naturellement fixée par celle de la victoire de ce jeune Pantarcès que Phidias avait représenté se ceignant lui-même la tête d'une bandelette dans un des bas-reliefs du trône. Or, cette date, Pausanias nous l'a donnée; la victoire de Pantarcès se rapporte à la 86e olympiade [2]. Heyne pense qu'on peut avoir introduit après coup cette figure de Pantarcès dans les bas-reliefs de Phidias. Le chef-d'œuvre de Phidias aurait été ainsi laissé inachevé par l'artiste et terminé par une autre main. Heyne, qui fait commencer la carrière artistique de Phidias dès la 75e olympiade, croyant d'ailleurs que le Jupiter avait dû être exécuté dans la vigueur de l'âge et du génie de l'artiste, a été amené par cette raison à supposer la statue d'Olympie antérieure à celle d'Athènes, dont on a, d'un autre côté, la date précise dans les scolies sur Aristophane. Mais si Phidias n'avait pas achevé de sa main son Jupiter, il n'eût pas tracé au bas de la statue l'inscription : *Phidias m'a fait.* D'ailleurs, la tradition de toute l'antiquité a été que Phidias avait sculpté lui-même sur le trône d'Olympie la figure de l'enfant qu'il aimait. On lit même dans plusieurs auteurs que Phidias avait gravé sur un des doigts de Jupiter le nom de Pantarcès avec une épithète qui attestait sa passion : Πανταρκης καλὸς. Le système de Heyne est aujourd'hui rejeté de concert par tous les archéologues, et nous verrons tout

1. *De Phid. vit. et op.*, comment. prim.
2. Pausanias, V, 11.

dans le récit de Diodore comme dans celui de Plutarque. Il est vrai que, dans l'historien d'Agyre, c'est le fait de s'être approprié des sommes provenant du trésor sacré, non celui d'avoir placé des portraits sur le bouclier d'une statue divine, qui donne lieu à ce chef d'accusation. Mais Phidias n'en fut pas moins accusé de sacrilége, d'après le témoignage de Diodore, mal à propos invoqué par Émeric David en faveur de sa thèse. L'argumentation d'Émeric David a pour but d'établir que Phidias, accusé en effet de vol, mais de vol seulement, et justifié sur ce point, comme Plutarque le raconte lui-même, avait pu néanmoins juger à propos de se dérober à la haine de ses ennemis dont il venait de reconnaître l'acharnement. Tel aurait été le motif volontaire de sa retraite en Élide. C'est en cela qu'Émeric David est d'accord, ou à peu près, avec Philochore et avec le scoliaste d'Aristophane; il diffère d'eux en ce qu'il pense que Phidias, au lieu de périr d'une mort violente et infâme, mourut au contraire en paix et comblé d'honneurs, après la consécration de son chef-d'œuvre, au sein de l'Élide reconnaissante.

Otfried Müller nous ramène à la tradition de Plutarque et nous éloigne de celle de Philochore [1]. D'accord avec Émeric David pour réfuter le système de Heyne sur la date du Jupiter d'Olympie, il ne pense pas comme lui que Phidias soit mort en Élide après y avoir fui la haine de ses ennemis et s'être vengé des Athéniens par un chef-

1. Voy., pour le développement du système de O. Müller, *de Phid. vit. et op.*, à partir de la page 23.

d'œuvre qui éclipsait leur Minerve. Dans son opinion, Phidias alla en Élide avant toute accusation, appelé par les Éléens pour élever la statue qui devait illustrer à jamais leur temple. La preuve que son départ d'Athènes ne fut ni un exil ni une fuite, et qu'aucune accusation dégradante ne pesait alors sur lui, se tire, suivant Müller, du nombre des élèves qui le suivirent à Olympie et des honneurs dont il y jouit. Ces élèves de Phidias, qui partagèrent ses travaux en Élide, étaient au nombre de quatre, sans compter son frère ou son neveu Panænus. C'était d'abord Colotès, dont les talents vinrent en aide à Phidias pour l'exécution du Jupiter d'Olympie comme il avait fait pour la Minerve d'Athènes, dont il avait sculpté l'égide; c'était, en second lieu, Alcamène qui sculpta les statues du fronton postérieur du temple d'Olympie; en troisième lieu, c'était Pæonius de Mende, qui fit les figures du fronton antérieur. Le quatrième élève de Phidias, qui suivit son maître en Élide, fut Cleœtas, fils d'Aristoclès, athénien, statuaire et architecte, à qui les Éléens durent la construction des barrières du stade d'Olympie (pour ce dernier, je dois avertir qu'il n'est là que par une conjecture de Müller). Or comment Phidias eût-il pu être suivi en Élide par toute son école, s'il fût parti d'Athènes en exilé ou en fugitif? Ensuite la condition dans laquelle il vécut parmi les Éléens ne fut pas seulement honorable, mais brillante, entourée de considération et d'honneurs, ce qui n'aurait pas été s'il y fût venu en banni par l'effet ou seulement par la crainte d'un jugement. Phidias avait à Olympie un atelier dans le voisinage du temple et au

sein même du bois sacré de Jupiter[1]. Müller compte au nombre des honneurs rendus à Phidias par les Éléens la permission qu'il obtint d'eux de graver sur la base de la statue la célèbre inscription : *Phidias m'a fait*[2]. D'un autre côté, il voit une preuve que Phidias, au temps où il travaillait à son Jupiter, n'était animé envers les Athéniens d'aucune disposition hostile, dans ce fait que Thésée, le héros d'Athènes, se trouve représenté deux fois dans le monument, une fois par Phidias lui-même, parmi les sculptures du trône, une autre fois par Panænus dans les peintures des barrières. Le même argument joint à cette autre particularité que la Grèce était figurée, dans les peintures de Panænus, couronnant Salamine, sert à O. Müller pour établir que le travail de Phidias avait lieu à une époque où la guerre n'avait pas encore éclaté entre le Péloponèse et l'Attique, et où les Éléens, ces assidus alliés de Sparte, gardaient encore avec les Athéniens des relations amicales.

J'ai exposé les trois systèmes et les arguments à l'aide desquels ils ont été soutenus. L'accusation portée contre Phidias ayant été, suivant Plutarque et Diodore, au nombre des causes qui décidèrent Périclès à la guerre

1. Il y avait dans cet atelier, bâti pour Phidias par les Éléens, un autel consacré *à tous les dieux,* ce qui sans doute voulait dire que toutes les divinités présidaient aux travaux de l'artiste, et non qu'il les avait toutes représentées, comme le veut Émeric David (*Vie de Phidias*).

2. Cet *honneur* n'avait rien que d'assez ordinaire, s'il est vrai que l'interdiction dont ont parlé quelques archéologues n'ait jamais existé réellement (V. Rossignol, *sur la signature des œuvres d'art chez les anciens*). Du reste, il est constant que Phidias fut *honoré* par les Éléens.

qu'il suscita pour relever son autorité en se rendant nécessaire, Müller en conclut que cette accusation ne dut pas précéder de beaucoup le voyage en Élide, mais qu'on en doit rapprocher l'époque de celle où la guerre éclata en effet. On sait que ce fut la deuxième année de la 87e olympiade (431 ans avant J.-C). Il est certain que ce furent les ennemis de Périclès qui attaquèrent Phidias, et même, si l'on s'en rapportait à Diodore, l'homme d'État aurait été impliqué dans la double accusation de vol et de sacrilége portée contre l'artiste; mais il est problable que, si les ennemis de Périclès s'étaient sentis assez forts pour l'attaquer directement, ils ne se seraient pas adressés à Phidias. Ce fut par Phidias que la cabale ennemie de Périclès commença contre ce grand homme cette série d'attaques indirectes qui avaient pour but de le frapper dans ses affections et de miner peu à peu sa puissance, avant de conspirer ouvertement sa ruine.

Après Phidias le statuaire, ce fut le tour d'Anaxagore le philosophe, ce précepteur de Periclès, accusé, comme plus tard Socrate, de ne pas reconnaître l'existence des dieux. Puis, les coups se rapprochant du cœur, un poëte comique, du nom d'Hermippus, accusa Aspasie d'impiété et d'un autre crime, également attribué à Phidias, celui d'avoir reçu dans sa maison des femmes de libre condition pour les prostituer à Périclès. Anaxagore fut forcé de quitter Athènes pour échapper à une condamnation dont Périclès craignit de ne pouvoir le sauver. Pour Aspasie, elle ne dut son salut qu'aux prières de son amant et aux larmes qu'il répan-

dit, dit-on, devant les juges. Suivant Plutarque [1], ces accusations portées contre les amis et la maîtresse chérie de Périclès ayant trouvé crédit auprès du peuple, ce fut alors que Dracontide fit passer le décret qui portait que Périclès aurait à rendre ses comptes. Ce fut alors aussi que Périclès, qui, dit le même Plutarque, *avait déplu au peuple dans l'affaire de Phidias* [2] et qui redoutait d'ailleurs l'issue du jugement provoqué contre lui, souffla le feu de la guerre, *afin d'enflammer ce qui ne faisait encore que fumer*, et de détourner l'attention du peuple. Au moment où Périclès prit cette résolution, Phidias venait de mourir en prison, et l'opinion accusait les ennemis de Périclès d'avoir mis fin aux jours d'un artiste divin, afin de pouvoir rejeter les soupçons du crime sur cet homme d'État en insinuant dans le peuple qu'il avait voulu se débarrasser, par cette fin secrète, d'un complice dont il craignait les révélations.

Tel est le récit de Plutarque, confirmé dans ce qui est essentiel par celui de Diodore. Ce récit trouve encore une autre confirmation dans des vers célèbres d'Aristophane. Suivant ce poëte comique, la première cause de la guerre fut *l'infortune éprouvée par Phidias* [3], laquelle, par les craintes qu'elle inspira à Périclès, amena le décret contre Mégare et le commencement des hostilités.

1. *Périclès*, 32.
2. *Ibidem*.
3. Πρῶτα μεν γάρ αὐτῆς ἦρξε Φειδιάς πράξας κακῶς ; ce que le père Brumoy avait traduit par : *la première cause est l'exil de Phidias qui avait malversé*. Mais l'interprétation de Brunck est différente. Il traduit πραξας κακῶς par *adversa fortuna usus*. Cette version est adoptée par Émeric David et par Quatremère de Quincy.

Aristophane dit encore que Phidias était nécessaire à la paix, et que, inséparables l'un de l'autre, ils avaient disparu ensemble. *Elle même a fui* [1], dit-il, mot qu'Émeric David n'a pas manqué de relever pour en tirer un argument en faveur de la fuite de Phidias. Tout cela marque bien l'influence que le malheur de Phidias, de quelques façon qu'on l'explique, eut sur la détermination de Périclès et sur l'embrasement de la Grèce [2].

N'y aurait-il pas moyen de concilier la tradition de Plutarque avec celle de Philochore? Plutarque parle de deux accusations portées contre Phidias, mais il ne dit pas qu'elles aient été portées en même temps; son récit laisse même soupçonner un intervalle. « Le sculpteur « Phidias, dit-il d'abord, avait entrepris de faire la « statue de Minerve; il était l'ami de Périclès et jouissait « d'un grand crédit auprès de lui. Cette faveur lui attira « beaucoup d'envieux qui, pour essayer sur lui quel « jugement le peuple porterait sur Périclès lui-même, « poussèrent un des ouvriers de cet artiste, nommé « Ménon, à se rendre en suppliant sur la place publique « et à demander sûreté pour l'accuser. La demande fut « accueillie et la poursuite eut lieu devant l'assemblée « du peuple. Mais on ne put prouver le larcin. Phidias, « en commençant l'ouvrage avait, sur le conseil de « Périclès, travaillé et placé l'or de façon à pouvoir

1. Ἥδε δ'ἠφανίζετο. (Aristoph., *Paix*, v. 614).

2. Dans la comédie de *la Paix*, un des personnages demande si la Paix était *parente* de Phidias pour avoir ainsi disparu avec lui. Elle l'était sans doute *par la beauté*, répond le chœur. (Voy. v. 615-618.

« l'enlever entièrement et le peser; ce que Périclès « ordonna aux accusateurs de faire. » Voilà la première partie du récit de Plutarque, et, en quelque sorte, le premier acte de la tragédie qui doit se dénouer par la mort de Phidias dans les prisons d'Athènes. Périclès y prend la défense de son ami et l'aide à confondre ses accusateurs par un argument sans réplique. « Mais, con- « tinue Plutarque (nous entrons ici dans la seconde « partie), rien n'excitait tant l'envie contre Phidias que « la grande renommée de ses ouvrages. On lui en voulait « surtout... » Ici Plutarque raconte l'histoire des deux portraits gravés sur le bouclier de Minerve, telle que je l'ai rapportée; puis il continue en ces termes : « Phidias « fut donc jeté en prison où il mourut de maladie, ou, « selon d'autres, du poison que ses ennemis lui versèrent « pour en prendre occasion de calomnier Périclès. » Ne pourrait-on supposer que la première de ces accusations fut intentée à Phidias avant son voyage en Élide et qu'elle détermina en effet ce voyage, comme le prétend Émeric David d'après Philochore? Les honneurs dont Phidias fut comblé en Élide ne prouvent pas, quoiqu'en dise Müller, qu'aucune accusation n'avait été portée contre lui, mais seulement que, si une accusation avait été portée, la justification de l'artiste avait été assez complète, assez éclatante pour ne laisser aucun soupçon dans les esprits. Or, la preuve donnée par Phidias de son innocence sur la question de détournement avait précisément ce caractère.

Otfried Müller regarde comme incroyable que les Athéniens aient pu vouloir flétrir Phidias par une accu-

sation d'infamie au moment même où le sublime artiste venait de terminer l'image *vraie* de leur divinité patronale; mais en fait d'injustice et d'ingratitude de la part des peuples, comme de la part des individus, il n'y a malheureusement rien d'incroyable; et les Athéniens, malgré la longue liste qu'un autre Müller, l'auteur de l'*Histoire universelle*[1], a dressée de leur méfaits en ce genre, ne sont guère plus à reprendre sur ce point que les autres peuples. Otfried Müller veut que, pendant l'absence d'Athènes de Phidias et son séjour à Olympie, l'admiration pour le chef-d'œuvre diminuant, l'envie contre l'artiste croissant au contraire et de mauvais bruits qui avaient été semés contre lui prenant de la consistance, la légèreté et l'inconstance naturelle au peuple athénien aient changé peu à peu en haine son ancienne bienveillance pour le grand artiste. Mais l'éloignement de Phidias était plus propre à calmer qu'à irriter cette envie dont il était l'objet et devait plutôt faire tomber que propager les bruits fâcheux répandus contre lui par une cabale hostile. Il est probable qu'il en fut ainsi; mais le retour de Phidias, regardé peut-être par le peuple comme une bravade après l'accusation dont il avait été l'objet et dont le ressentiment avait déterminé sa retraite, a pu ranimer la haine de ses ennemis et leur rendre l'espoir avec l'occasion de lui nuire. Peut-être aussi l'orgueil de l'artiste, exalté par la gloire nouvelle qu'il venait d'acquérir et par les honneurs qu'on lui avait rendus en Élide, indisposa les Athéniens

1. V. cette *Histoire universelle,* livre IV.

et fournit des armes contre lui aux ennemis de Périclès qui étaient aussi les siens. C'est alors qu'on aurait élevé cette accusation de sacrilége, accusation terrible comme toutes celles où les passions humaines se dérobent sous le voile de la religion, et qui manquait rarement son effet sur un peuple religieux, ardent et irascible. Le fait cité par Plutarque immédiatement après le récit de cette seconde accusation et de son issue, savoir que, sur un décret de Glycon, Ménon obtint du peuple une exemption d'impôts et que les stratéges eurent l'ordre de veiller à sa sûreté, n'est pas, comme on pourrait le croire, en contradiction avec la supposition que je viens d'émettre; car d'un côté, il eût été difficile de récompenser Ménon après l'échec éprouvé par lui lors de la première accusation si bien réfutée par Phidias et par Périclès, et de l'autre, le rôle qu'il joua peut-être dans la seconde poursuite, tout au moins la haine des partisans de Phidias, ranimée par l'emprisonnement de l'artiste, contre celui qu'ils devaient regarder comme le premier auteur de son infortune, peut expliquer l'ordre donné aux stratéges de veiller à la sûreté de ce dénonciateur de Phidias, plusieurs années même après la dénonciation[1].

1. Une autre manière d'expliquer les faits relatifs aux accusations portées contre Phidias et à son genre de mort, ce serait d'adopter simplement le récit de Philochore comme le plus authentique. Il est question dans les divers récits de deux accusations distinctes, l'une de vol, l'autre de sacrilége, et d'un emprisonnement qui aurait causé la mort de l'artiste. Cette double accusation a pu amener une confusion. Ainsi, il serait possible que la première accusation eût été portée contre Phidias par les Athéniens, la seconde par les Éléens. Phidias, accusé de vol par les ennemis de Périclès, puis acquitté, mais toujours poursuivi par la cabale hos-

La question de l'innocence ou de la culpabilité de Phidias a été aussi agitée entre les érudits. Pendant longtemps l'opinion que Phidias était coupable, partagée par des hommes tels que Meursius, Heyne, Moreri, et par plusieurs autres historiens ou critiques, régna généralement ; mais elle fut combattue enfin par Quatremère de Quincy[1] et par Émeric David, par ce dernier surtout qui a écrit un véritable plaidoyer en faveur de Phidias dans ses mémoires sur les progrès de la sculpture grecque[2]. Müller ne traite pas cette question, soit qu'il la regarde comme indifférente, soit plutôt qu'il estime la cause de Phidias gagnée. Il est possible que le caractère de Phidias ne soit pas resté entièrement pur,

tile, aurait fui en Élide où, après l'achèvement de son Jupiter, une accusation de sacrilége aurait amené son emprisonnement et sa mort. La raison de cette seconde accusation serait ce nom de Pantarcès gravé sur le doigt de Jupiter, motif de condamnation bien plus grave que celui qui avait pour origine l'anecdote des portraits sur le bouclier de Minerve, et qu'une analogie assez patente a pu faire confondre avec ce dernier. Il y aurait eu embrouillement de deux traditions: Plutarque aurait attribué à l'histoire des portraits des conséquences qui regardent celle du nom de Pantarcès, et le récit de Philochore demeurerait le seul vrai, comme il est le plus ancien. Il est bon de remarquer que l'expression de Philochore : *Phidias mourut* PAR *les Éléens,* n'implique pas qu'il ait été mis à mort par eux ; cela peut signifier seulement qu'il est mort dans la prison où les Éléens l'avaient jeté, ce qui, à la différence près du lieu et des auteurs de l'événement, concorde avec le récit de Plutarque. Le récit de Plutarque se trouve ainsi ressembler à celui de Philochore par tous les faits essentiels et n'en diffère que par quelques circonstances dont la principale est le changement du lieu de la scène.

1. *Jupit. Olymp.*, p. 225. Déjà Böttiger (*Andeutungen,* etc., XIXe leçon) avait émis une opinion favorable à Phidias.

2. Voy. l'*Hist. de la sculpt. antique,* déjà citée, p. 143 et suiv.

et ses mœurs n'étaient sans doute pas irréprochables. Il a partagé avec Aspasie la réputation d'avoir donné asile dans sa maison aux rencontres galantes de Périclès avec des femmes des plus nobles maisons d'Athènes, et sa passion pour Pantarcès n'est pas de nature à le recommander auprès des hommes de notre temps. Toutefois, pour ce qui touche ce dernier point, il n'y a aucune raison d'être plus sévère pour lui que pour tant d'autres hommes illustres qui ont eu en Grèce le même vice, et qui ne nous en paraissent pas moins grands. Quant aux femmes d'Athènes, j'aime à croire que, si elles se rendirent en effet dans l'atelier de Phidias, elles y allaient pour lui et non pour un autre; peut-être étaient-elles seulement curieuses de dépouiller leurs voiles et de poser en modèles devant les yeux d'un juge aussi éminent de leurs charmes. Mais quand Phidias aurait eu les mœurs de son siècle et de son pays, et quand son caractère n'aurait pas répondu par son élévation à l'élévation de son génie, ce génie est trop beau, trop pur, trop divin, pour qu'on se résigne jamais à voir accolée au nom d'un tel artiste cette ignoble épithète de voleur dont un historien allemand n'a pas craint de le flétrir, en ajoutant, j'ignore sur quelle donnée, qu'il fut pendu pour ses vols.

Quant à l'accusation d'impiété, elle fut commune à Phidias avec plusieurs personnages illustres de l'ancienne Athènes, dont le plus célèbre n'en a pas moins, et pour cela même, obtenu le respect de la postérité. Cette accusation serait au besoin une preuve de l'élévation philosophique des idées de l'artiste sur le chapitre

des dieux, ce qui ne l'empêchait pas de se mettre en rapport avec le sentiment populaire pour la création des types divins. L'artiste, pour traiter des sujets religieux, n'a besoin que d'une foi d'imagination, et il peut la recevoir du peuple au milieu duquel il vit et travaille. On peut dire que, plus son esprit est libre, plus sa conception est poétique, à la seule condition que la croyance populaire ait accès en lui par le sentiment, car il développe alors avec plus de hardiesse le thème qui lui est offert et en tire des beautés inattendues. De ce que Phidias, par exemple, s'était oublié jusqu'à cet acte sacrilége de graver le nom de Pantarcès sur le doigt de Jupiter, ou de ce qu'il aurait donné telle autre preuve d'impiété, au jugement des Athéniens ou des Éléens, il ne faudrait pas en conclure que le caractère religieux le plus pur et le plus sublime ne fut pas celui des simulacres divins qu'il exécuta pour être l'objet de l'admiration des peuples. L'art est un très-grand mystère, et le cœur humain un mystère encore plus grand. Raphaël rêvait aux pieds de la Fornarina la divine pureté de ses Vierges, et ce Pérugin, qui a peint tant de scènes surnaturelles d'un pinceau qui semble inspiré par l'extase séraphique, n'avait jamais, au rapport de son biographe, *pu faire entrer l'idée de Dieu dans sa cervelle de porphyre* [1].

Outre le Jupiter d'Olympie, Phidias fit plusieurs autres statues en Élide. De ce nombre fut la Minerve Ergané (l'ouvrière) d'or et d'ivoire, dans la citadelle des Éléens;

1. Vasari, *Vie de Pérugin*.

un coq était représenté sur le casque de la déesse, et Pausanias nous avertit que cet animal était spécialement consacré à Minerve Ergané[1]. De ce nombre encore fut une Vénus céleste, également d'or et d'ivoire, dont un pied reposait sur une tortue. Cette statue était placée dans un petit temple de Vénus qu'on voyait à Olympie derrière le portique bâti des dépouilles des Corcyréens. Autour du temple était une enceinte sacrée (τέμενος) ; dans ce téménos on voyait une autre statue, celle-ci de bronze et l'ouvrage de Scopas : c'était une Aphrodite Pandémos, la même divinité que Lucrèce appelle dans son poëme *volgivaga Venus;* elle était assise sur un bouc et formait un contraste significatif avec la Vénus Uranie sculptée par Phidias. « Quant à la raison qui a fait donner à l'une une tortue et un bouc à l'autre, dit Pausanias, je la laisse à chercher à ceux que ces sortes de choses intéressent. » Pour nous l'emblème du bouc est assez expressif et sa signification paraît assez claire. La tortue était, suivant Plutarque, un symbole de la retraite et du silence qui conviennent aux femmes mariées[2]. Un autre ouvrage

1. Comme symbole de la vigilance.

2. Il existe au musée du Louvre deux statues de petite dimension, qui offrent la même opposition que présentaient les deux Vénus de Scopas et de Phidias, et qui se font pendant l'une à l'autre. L'une (n° 427) représente évidemment la déesse du libertinage qui nuit au progrès de la population : elle écrase un fœtus sous son pied. Toute l'attitude est d'une personne assise, comme était la statue de Scopas; mais le bouc est absent; il est remplacé dans la statue du Louvre par une colonne sur laquelle Vénus appuie le bras. En examinant de près le mouvement de cette figure, on est porté à y voir une réminiscence de la Vénus Pandémos d'Olympie due à quelque artiste du temps de la décadence. L'autre statue (n° 420) a été regardée par M. de Clarac comme représen-

de Phidias, qui datait du même temps, était une statue de Pantarcès, différente de la sculpture dont il avait orné le trône de Jupiter. Cette statue du jeune vainqueur avait sa place dans l'Altis.

Müller place le voyage de Phidias en Élide à la troisième année de la 85e olympiade (438 ans avant J.-C.) et son retour à Athènes à la troisième année de la 86e olympiade (434 ans avant J.-C.). Il put donc y surveiller la construction des Propylées, auxquels on travaillait alors[1]. Pour la date de sa mort, Otfried Müller et Émeric David s'accordent à la fixer à la première année de la 87e olympiade (432 ans avant J.-C). Philochore dit, en effet, dans les scolies déjà citées sur Aristophane, que Phidias passa sept ans chez les Éléens et mourut au bout de ce temps, ce qui, d'après la manière de compter des anciens, nous conduit à la date indiquée. Il ajoute que ce fut sous l'archontat de Théodore, ce qui donne précisément la même date[2].

On a vu que, dans l'opinion d'Otfried Müller, l'Athéné

tant la Vénus pudique; elle est entièrement voilée et pose le pied sur un marchepied, emblème de la vie sédentaire. C'est la même idée qui était exprimée par la tortue dans la Vénus de Phidias à Olympie. Il n'est pas impossible que le contraste offert par la présence des deux Vénus, de Phidias et de Scopas, dans le même temple, ait fourni aux artistes grecs et romains le motif de deux pendants dont ces deux Vénus, provenant de la collection Borghèse, seraient une des répétitions.

1. Si l'on pense que Phidias mourut en Élide, il faut admettre que l'édification des Propylées fut commencée sous sa direction avant sa fuite d'Athènes.

2. Voy., sur le passage de Philochore et sur les corrections qu'il doit subir, O. Müller, *de Phid. vit.*, p. 35, où la date de la mort de Phidias est établie.

Promachos était le dernier ouvrage de Phidias. Il est certain qu'il ne l'acheva pas et que les sculptures du bouclier furent exécutées par Mys. Les sculptures de Mys représentaient une centauromachie; elles avaient été exécutées sur les dessins de Pérasius. L'Athéné Promachos était la plus colossale de toutes les Minerves de Phidias. Sa hauteur, suivant Müller, était de plus de 50 pieds sans le piédestal, mais n'allait pas néanmoins jusqu'à 60[1]. Placée entre les Propylées et le Parthénon, elle s'élevait au-dessus de ces deux monuments, et l'aigrette de son casque était aperçue des marins qui doublaient le cap Sunium[2]. Son attitude, par opposition à celle de Minerve Parthénos, devait être celle d'une guerrière prête à marcher au combat. Ce que raconte Zozime de l'apparition de Minerve à Alaric, apparition qui jeta la terreur dans l'âme du barbare et le détourna du pillage d'Athènes, peut s'appliquer à l'Athéné Promachos. Il faudrait alors se la représenter telle que Zozime décrit Minerve, levant son bouclier et brandissant sa lance[3]. Alaric a pu en effet l'apercevoir par-dessus les remparts qu'elle dominait de sa stature gigantesque, et l'on conçoit tout ce qu'une telle apparition pouvait faire d'impression sur un esprit superstitieux et peu accoutumé à de pa-

1. *Man. d'archéol.*, § 117.

2. Il existe d'anciennes médailles où l'Acropole d'Athènes est représentée avec ses différents monuments et la Minerve colossale. Une de ces médailles est au cabinet de Paris. Elle a été gravée dans l'atlas fait pour le *voyage d'Anacharsis* (planche dernière), dans la *Topography of Athens* de Leake (pl. I), et, avec deux autres médailles représentant également l'Acropole, dans les *Monnaies d'Athènes* de M. Beulé, p. 394.

3. Zozime, V, 6.

reilles merveilles. Suivant M. Raoul-Rochette, cette Minerve Promachos serait la même que la Minerve Poliade ou Tutélaire, dont il est question dans les auteurs; mais il est plus probable que ce nom appartient à la Minerve la plus antique, à celle qu'on conservait dans l'Erechtéion. C'était là le vrai Palladium. Comme la Minerve Parthénos, la Minerve Promachos a disparu dans la nuit des temps barbares et dans la destruction des plus beaux monuments de l'antiquité. La guerrière de bronze n'a pas été plus épargnée que la vierge d'ivoire aux vêtements d'or et aux yeux de pierre précieuse. Et qui peut dire à quels vils usages a été employé cet airain deux fois sacré, par la religion et par l'art, cet airain qui fut Minerve, et que la main d'un Phidias avait marqué du sceau de son génie?

CHAPITRE V

OPINION DES ANCIENS SUR PHIDIAS. — LE CONCOURS D'ÉPHÈSE. L'AMAZONE DE PHIDIAS.

« L'antiquité, dit Émeric David, ne trouvait point de termes assez expressifs, assez harmonieux pour dépeindre le style de Phidias. Elle en a célébré l'ampleur, la dignité, la gravité, la magnificence; τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλοτεχνὸν καὶ αξιωματικὸν [1]. Isocrate et Démosthène ont été comparés à ce prince des statuaires, et dans ces rapprochements, c'est la sublimité de Phidias qui doit rendre sensible, soit la pompe du panégyriste d'Athènes, soit l'athlétique vigueur de l'antagoniste de Philippe. Semblable à Phidias, disent les critiques les plus judicieux, Isocrate saisit dans la nature ce qu'elle renferme de plus ample et de plus héroïque, τὸ μεγαλοπρεπὲς ἡρῴον [2]. Semblable à Homère, disent-ils encore, Phidias se montre grand dans chaque partie, divin dans le tout. Les choses élevées et sublimes forment son domaine. Il semble, dans le colosse d'Olympie, avoir donné à la religion une dignité nouvelle, tant la gran-

1. Denys d'Hal., *des anciens orateurs,* jugem. s. Isocrate, ch. III
2. *Ibidem,* chap. XI.

deur de l'ouvrage se rapproche de la majesté du dieu[1]. »

« Démétrius de Phalère ajoute à ce panégyrique un trait plus précis et bien remarquable. « Le caractère des vieilles idoles, nous dit-il, est la roideur et la sécheresse, ὧν τέχνη ἐδόκει ἡ συστολή καὶ ἰσχνότης, au lieu que le style de Phidias offre tout à la fois de la finesse et de l'ampleur, ἔχουσά τι καὶ μεγαλεῖον καὶ ἀκριβές ἅμα[2]. »

Suivant Cicéron, il n'existait rien de plus parfait dans l'art que les statues de Phidias : *Phidiæ simulacris nihil perfectius*[3]. Il dit aussi que ses figures enchantent dès le premier aspect : *Phidiæ signum simul adspectum et probatum est.* Pline le qualifie d'artiste au-dessus de tout éloge : *artifex nunquam satis laudatus,* et ajoute qu'il est aussi grand dans les petites que dans les grandes choses[4]. Ce dernier éloge est répété par l'empereur Julien dans une de ses lettres[5]. Enfin la réputation de Phidias était telle que, dans les bas siècles, comme l'a fait remarquer Quatremère, son nom était devenu synonyme de sculpture; on disait *ars Phidiaca,* comme on disait *ars statuaria,* et de là l'attribution faite à Phidias d'un grand nombre d'ouvrages dont le style n'avait rien de commun avec le sien. Aussitôt qu'une statue paraissait belle, on disait qu'elle était l'œuvre de Phidias.

1. « Adeo majestas operis deum æquavit. » (Quintil. *Orat.*, XII, 10).
2. Demet. de Phal., *De l'Eloc.*, § 14. — Émeric David, *Hist. de la sculpt. antique,* p. 151 et 152.
3. *Orat.*, II, 8.
4. *Nat. Hist.*, XXXVI, 4.
5. *Lettre* 8.

Cependant Émeric David, malgré tous ces éloges dont il s'est fait lui-même l'écho, n'en a pas moins cherché à établir que la réputation de Polyclète avait, sinon dépassé, du moins égalé dans l'antiquité celle de Phidias. On lit, à la vérité, dans Strabon, que les statues de Polyclète étaient supérieures à toutes les autres quant au travail, inférieures seulement à celles de Phidias pour la richesse et pour la grandeur [1]. Les termes mêmes dont se sert le géographe grec indiquent qu'il s'agit ici d'ouvrages de toreutique, et, en effet, il est question des ouvrages de Polyclète renfermés dans le temple de Junon à Argos. On sait que cet artiste avait fait la statue colossale de la déesse en or et en ivoire. Pline aussi dit que Phidias enseigna les principes de la toreutique, laquelle fut perfectionnée par Polyclète. Mais sur ce point il est facile de répondre avec O. Müller que Polyclète a pu connaître, pour tout ce qui concerne l'art de couper, de polir ou de coller l'ivoire, en un mot pour la partie matérielle de la toreutique, des procédés ignorés de Phidias, d'autant mieux que la Junon d'Argos est de quelques années postérieure au Jupiter d'Olympie [2]. Les textes allégués ne semblent pas signifier davantage. Ce perfectionnement de la toreutique par Polyclète, fort vraisemblable, est appuyé par le fait

1. Τῇ μέν (ξοανα) τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων, πολυτελείᾳ καὶ μεγέθει τῷ Φειδίου λειπόμενα (Strab., l. VIII).

2. Suivant Émeric David, la statue de Junon fut placée dans le nouveau temple élevé à cette déesse à Argos, après l'incendie de l'ancien temple, à peu près vers la 91e olympiade, environ dix-sept ans après l'achèvement du Jupiter d'Olympie (*Vies des art. anc. et mod.*, p. 44, et *Biog. univ.*, article *Polyclète*).

bien connu des accidents survenus au Jupiter et des réparations qu'ils nécessitèrent, réparations pour lesquelles on donna de grands éloges à Damophon de Messène. Rien de pareil, en effet, n'a été raconté de la Junon. D'un autre côté, il ne faut pas prendre non plus à la lettre les paroles de Pline et croire que la toreutique n'ait pas été cultivée avant Phidias ; nous avons vu qu'elle avait été en honneur longtemps même avant lui ; mais elle reçut de ce grand artiste un honneur extraordinaire. Et si la toreutique dut, après lui, quelque chose à Polyclète pour son perfectionnement matériel, il n'en est pas moins certain que Phidias, dans la composition générale de ses ouvrages, dans l'équilibre de leurs parties, dans l'application des lois de l'optique à ses colosses, avait atteint le plus haut degré de l'art [1]. Il n'est pas moins certain qu'il entendait merveilleusement le mélange des couleurs et leur effet, sans quoi l'éclat multiple et varié de ses statues chryséléphantines aurait blessé les yeux du spectateur d'une façon intolérable.

Pour ce qui est de l'art statuaire en général, si Polyclète y fut le rival de Phidias, on ne saurait dire qu'il lui ait jamais été regardé comme supérieur. Il est bien vrai que Socrate déclare dans les *Mémorables* de Xénophon qu'il préfère, dans la *statuaire*, Polyclète à tous les autres artistes [2] ; mais le mot même dont il se sert, ἀνδριαντοποιία, comme l'a fort bien fait remarquer Visconti à propos d'un autre passage tiré d'Aristote, indique, non l'art

1. Voir l'anecdote racontée par Tzetzès (*Chil.* VIII) sur une lutte entre Phidias et Alcamène.
2. *Mémor.*, I, 4.

tout entier, mais une des branches de l'art, la statuaire ou sculpture en bronze, dans laquelle Polyclète excellait en effet; on peut accorder la supériorité du talent de Polyclète dans ce genre particulier, sans rien ôter au génie ni à la renommée de Phidias. Quintilien[1] dit également qu'un certain nombre de connaisseurs donnaient la palme de l'art à Polyclète (*cui a plerisque tribuitur palma*). Mais, outre qu'il faut entendre cela des amateurs du temps de Quintilien, c'est-à-dire d'une époque où le goût n'avait plus, en fait d'art, son ancienne pureté, Quintilien lui-même, dans le parallèle qu'il a tracé de Phidias et de Polyclète, va nous apprendre la raison de la préférence donnée à Polyclète par les juges de sn temps. Il est évident, par tout ce que nous savons des deux artistes, que les qualités qui distinguaient surtout Polyclète différaient de celles par lesquelles excellait Phidias. C'est ce que l'écrivain latin exprime quand il dit que les qualités qui manquaient à Polyclète Phidias les possédait (*quæ Polycleto defuerunt Phidiæ dantur*). Or, ce qui manquait à Polyclète, c'était surtout la gravité

1. Je donne ici le passage de Quintilien qui concerne Phidias et Polyclète; il est tiré du livre XII, ch. x : « Diligentia et decor in Polycleto supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanæ formæ decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum autoritatem videtur. Quin ætatem quoque graviorem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas. At quæ Polycleto defuerunt, Phidiæ atque Alcameni dantur. Phidias tamen diis quam hominibus efficiendis melior artifex, in ebore vero longe citra æmulum, vel si nihil nisi Minervam Athenis, aut Olympium in Ælide Jovem, fecisset; cujus pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptæ religioni videtur, adeo majestas operis deum æquavit. »

dans le style (*pondus*). Aussi ne suffisait-il pas à représenter la majesté divine (*non explevisse deorum majestatem videtur*) et, même en représentant des hommes, il n'osait encore s'élever au-dessus des grâces molles de la jeunesse (*nihil ausus ultra leves genas*). Phidias, au contraire, était plus habile à représenter les dieux que les hommes (*diis quam hominibus efficiendis melior artifex*). Il résulte de tout ce passage de Quintilien que Phidias avait plus de génie et qu'il était en somme un plus grand artiste que Polyclète, malgré le savoir et les rares talents de ce dernier. On reconnaît du reste, dans ce parallèle du rhéteur latin, les caractères différents de l'école d'Athènes et de celle d'Argos, de ces deux grandes écoles de la Grèce, rivales de renommée, dont l'une reconnaissait Phidias pour chef et l'autre Polyclète. Chacun pouvait choisir entre elles suivant son goût particulier, mais ceux que déterminait un véritable instinct du beau ne manquaient pas de préférer Athènes.

N'est-ce rien cependant que d'être le premier après Phidias dans un art où la Grèce tient le premier rang entre toutes les nations du monde? Je ne prétends pas rabaisser Polyclète, un des plus grands artistes qui aient existé, mais seulement conserver à Phidias le rang qui me paraît avoir été le sien dans l'opinion de l'antiquité, et surtout m'inscrire contre le sentiment de ceux qui veulent que l'art grec ait suivi une marche progressive depuis son origine jusqu'à sa dernière expression dans les groupes dramatiques d'Agésander. La sculpture grecque, après s'être élevée au plus haut point de grandeur et de beauté dans les ouvrages de

Phidias, n'avait plus de progrès à faire dans tout ce qui forme l'essence et la véritable beauté de la plastique; elle ne pouvait que perfectionner certains détails, développer des habiletés secondaires, acquérir des élégances et des perfections d'un ordre inférieur; c'est ce qu'elle fit avec les successeurs de Phidias. Que Polyclète ait possédé à fond la théorie de son art, qu'il ait poussé la science des proportions du corps humain jusque-là qu'une de ses statues, probablement le Doryphore, en était devenu le *canon*, soit par l'intention de l'artiste, soit par le jugement de la postérité; qu'il ait porté dans ses ouvrages une mesure si parfaite, un sentiment si pur, un soin si jaloux de la beauté et de la dignité de la forme humaine que ses statues en paraissaient comme l'apothéose, tout cela est vrai, attesté; mais en poussant à leur dernier degré ces qualités brillantes, en faisant de ses ouvrages autant de modèles accomplis de toutes les perfections de la forme n'a-t-il pas contribué à former cet art systématique dont l'Apollon du Belvédère est un des chefs-d'œuvre, et que les ouvrages, maintenant connus, de l'école de Phidias nous ont appris à moins admirer? Et cet art lui-même, malgré sa perfection, ne rappelle-t-il pas par une sorte de timidité le style ancien, dont il semble qu'il n'ait pas, dans son progrès, rejeté toutes les entraves? L'épithète de carrées (*signa quadrata*) que Pline [1] donne aux statues de Polyclète, et la remarque qu'il ajoute que ces statues

1 « Proprium ejus (Polycleti) est, ut uno crure insisterent signa excogitasse : quadrata tamen ea esse tradit Varro et pæne ad unum exemplum. »

semblaient toutes faites d'après le même modèle, montre bien dans quelles étroites limites le chef de l'école argienne avait renfermé son art et quel genre d'idéal il poursuivait. L'immobilité, la froideur, la monotonie, une élégance trop étudiée, semblent avoir été les défauts de son style, qu'un souveraine perfection d'exécution jointe à une science admirable a fait préférer par quelques-uns au large et puissant style, si animé, si souple, si varié de Phidias. S'il est probable que Polyclète, dont les premiers ouvrages furent postérieurs de quelques olympiades à ceux de Phidias, ne fut pas sans tirer avantage des progrès qu'un tel maître avait fait faire à leur art commun, néanmoins, autant que nous en pouvons juger, la révolution opérée par Phidias, si puissante sur l'école attique, n'influa pas beaucoup sur le caractère de l'école argienne, laquelle, tout en luttant de perfection avec sa rivale, semble s'être efforcée de maintenir le drapeau de la tradition par la main de Polyclète contre les innovations de l'art athénien.

On ne doit pas s'étonner que, dans une occasion solennelle, Polyclète, avec les qualités particulières de son talent, l'ait emporté sur Phidias en même temps que sur des artistes moins célèbres avec lesquels il était entré en lutte. Il s'agit du fameux concours d'Ephèse, lequel dut avoir lieu environ vers la 84e olympiade (444 ans av. J.-C.) Les Éphésiens avaient appelé tous les artistes grecs à concourir pour une statue d'Amazone qui devait être consacrée dans le temple d'Éphèse. On sait que d'anciennes traditions attribuaient aux Amazones la fondation d'Éphèse et en particulier du temple de Diane.

Aussi la ville était-elle pleine de monuments en leur honneur, et leur souvenir était-il célébré par des danses armées aux fêtes de la déesse. En effet, l'Asie a toujours été regardée dans l'antiquité comme la patrie des Amazones; mais c'est dans les monuments de la sculpture grecque que ces femmes guerrières ont pris leur caractère héroïque. Sur les vases peints, elles conservent encore, avec le costume et l'armure des femmes asiatiques, une certaine mollesse de formes, peut-être en souvenir de cette antique gynécocratie dont M. le baron d'Eckstein a retrouvé les traces si curieuses et à laquelle il attribue une origine chamitique[1]. Si l'on en croit O. Müller[2], c'est à l'époque de Phidias et Polyclète, c'est-à-dire à l'époque du concours d'Éphèse, que l'art grec leur aurait donné ces formes pleines et vigoureuses ainsi que le costume léger, en harmonie avec leurs exercices favoris, qu'on leur voit dans les statues et dans les bas-reliefs.

Les artistes qui présentèrent des ouvrages furent Phidias et Polyclète, les deux rivaux illustres; puis Crésilas, fameux par la statue de Périclès l'Olympien, et, comme je l'ai dit, l'un des maîtres de la sculpture grecque; puis Cydon et Phradmon, le premier inconnu d'ailleurs, le second statuaire argien dont on cite d'autres ouvrages, entre autres des vaches consacrées à Minerve, qui sont mentionnées dans une épigramme [3]. Les concurrents furent à eux-mêmes leurs propres juges, et, si

1. Voy. les deux articles sur les *Cares ou Cariens de l'antiquité*, publiés dans la *Revue archéologique*, années XIV et XV.
2. *Man. d'arch.*, § 423.
3. *Anthol. Palat.*, IX, 743.

l'on en croit le récit de Pline, chacun d'eux s'adjugea le prix et donna la seconde place à Polyclète, d'où il apparut que Polyclète avait en effet mérité la première : jugement renouvelé de celui des généraux de Salamine, par lequel Thémistocle emporta le prix de la valeur [1]. Les éléments nous manquent pour reviser le jugement d'Éphèse. On a cru, il est vrai, retrouver dans l'Amazone blessée du musée Capitolin et des galeries du Louvre la statue de Crésilas, reproduite par des artistes d'un temps postérieur [2]; et divers indices tendent à faire reconnaître avec assez de certitude, dans une Amazone

1. Le texte de Pline offre ici une contradiction assez singulière. Ainsi, à l'en croire, les artistes qui prirent part au concours d'Éphèse n'auraient pas été contemporains, mais ils auraient concouru *quamquam diversis ætatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas* (V. *Nat. Hist.*, XXXIV, 19), ce qui ne s'accorde pas avec ce qui est dit plus loin sur la façon dont le jugement fut rendu. Ceci est trop fort pour une simple inadvertance. Aussi, dans son travail sur l'Amazone de Phidias, Otf. Müller a-t-il proposé de substituer le mot *civitatibus* au mot *ætatibus*, correction d'autant mieux admissible que, sur les cinq concurrents, quatre au moins, c'est-à-dire tous ceux dont l'époque est connue d'ailleurs, étaient réellement contemporains. Émeric David (*Mém. sur les progr. de la sculpt. grecque*) conserve, au contraire, le texte de Pline et place le concours en question après la construction du temple d'Éphèse, incendié pendant la première année de la 106e olympiade (356 av. J.-C.). Il pense que le jugement fut prononcé par des artistes célèbres de cette époque, sur des œuvres d'artistes morts et sur leurs propres ouvrages.

2. Cette statue se voit au Louvre dans la salle dite du *Gladiateur* et porte le n° 281. La partie supérieure seule est antique; la partie inférieure est l'ouvrage d'un sculpteur du XVIe siècle, qui a trouvé bon de substituer une robe longue à la tunique relevée des Amazones. On trouve dans l'ouvrage de M. de Clarac (*Musée de sculpture antique et moderne*, pl. CCLXV) la représentation de la partie antique, dégagée des additions modernes.

du Vatican, estimée depuis longtemps l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture antique, une copie de la guerrière de Phidias. Quant à la statue de Polyclète, il n en reste que le souvenir, ainsi que des Amazones de Cydon et de Phradmon. Il faut donc bien admettre que le jury ne s'est pas trompé, et qu'il a, en effet, donné le prix à la plus belle des cinq statues. Mais il faut avouer aussi que, de tous les sujets propres à faire triompher le talent de Polyclète, il n'y en avait point qui lui convînt mieux que celui-ci : le caractère équivoque du type de l'Amazone devait plaire à son génie doux et tempéré, tandis que Phidias, l'esprit plein de la majesté des dieux, à laquelle s'adaptait si bien son large et puissant style, ne possédait peut-être pas au même degré l'élégance étudiée et la savante perfection qui, dans la représentation d'un type inférieur, faisaient le mérite éminent du maître d'Argos.

J'ai dit qu'on avait cru retrouver une copie de la statue de Crésilas dans l'Amazone blessée de notre musée du Louvre. En dépit des imperfections de la copie, en dépit des mutilations et des restaurations pires encore, la beauté de l'original se laisse deviner dans l'attitude et l'expression de cette figure. Crésilas était du petit nombre des sculpteurs grecs qui se sont abandonnés au pathétique avec une sage réserve. Outre l'Amazone blessée, mentionnée par Pline, le même auteur nous apprend qu'il avait fait une statue qui représentait un homme blessé, tombant en défaillance, dans laquelle on pouvait discerner ce qu'il restait de souffle au moribond [1].

1. « In quo possit intelligi quantum restet animæ » (*Nat. Hist.*, XXXIV, 19.)

Quant à la statue de Phidias, en possédons-nous, en effet, une copie dans l'Amazone du Vatican? O. Müller s'est efforcé de le démontrer dans une dissertation dont ce qui va suivre est l'analyse [1]. Cette statue, dont on peut voir le dessin dans le *Musée des Antiques* de Bouillon [2], ou dans le *Musée Napoléon* [3], avait fait dans l'antiquité, comme une inscription qu'elle porte à la base nous l'apprend, l'ornement d'une école des médecins, c'est-à-dire d'une sorte d'académie où les médecins avaient coutume de se réunir pour s'occuper ensemble de leur art. On ignore ce qu'elle est devenue ensuite et dans quels lieux elle demeura enfouie, jusqu'à l'époque où elle figure au nombre des monuments de la collection Mattei, dans la villa Esquilina, d'où elle est venue au musée Pio-Clémentin, sur le mont Vatican. Enlevée par les Français, après avoir fait partie du Musée Napoléon, elle fut rendue à celui du Vatican. Cette statue est formée d'une espèce de marbre grec que les Italiens nomment *grecchetto*. On remarque sur les vêtements des traces d'anciennes couleurs à l'encaustique, telles qu'on en a observé sur d'autres statues antiques. Elle a considérablement souffert : la jambe droite, à partir du talon jusqu'au genou, les deux bras, le nez, le menton, la lèvre inférieure, sont autant de restaurations modernes; on doute même si le cou est antique [4]. Qu'on ne s'imagine

1. *Commentatio quâ Myrinæ Amazonis, quod in museo Vaticano servatur, signum Phidiacum explicatur.* Gœttingæ, 1831.
2. T. II, pl. x.
3. T. II, pl. LIII.
4. Saint-Victor, *Explication des planches du musée Bouillon;* O. Müller, *Comm. quâ Myrinæ,* etc.

pas néanmoins que l'attitude primitive de la figure ne puisse être déterminée. D'un côté, les épaules et les aisselles qui sont antiques indiquent la position des bras, dont le droit a dû être tenu élevé et le gauche, au contraire, abaissé; il en est de même du pied droit, à partir du talon, qui est certainement antique, et d'après lequel on peut juger que le poids de tout le corps a dû porter sur la jambe droite fermement appuyée sur le sol.

Que la figure dont il s'agit, avant sa mutilation, et abstraction faite de sa restauration moderne, ait représenté une Amazone, c'est ce qui résulte pour O. Müller de plusieurs indices, tels que la tunique légère, la ceinture haute, la nudité d'une des mamelles, le carquois au côté, la bouclier échancré (pelta) suspendu à un tronc d'arbre, enfin toute la contenance plus ferme que d'une femme, plus molle que d'un homme, ainsi que les contours arrondis des membres et le mélange de vigueur et de délicatesse qui s'y fait sentir. La seule difficulté est de savoir quelle action devait accomplir, dans l'intention de l'auteur de l'ouvrage, cette guerrière si belle. Or le sculpteur chargé de la restauration de cette statue, ayant pensé que le carquois pendant au côté appelait un arc, et, en conséquence, ayant jugé à propos d'en mettre un dans les mains de l'Amazone où il se trouve posé d'une façon assez singulière, chacun a cru avec lui que c'était un arc en effet qu'avait dû tenir cette figure, et Visconti s'est seulement demandé si elle le tendait ou détendait. O. Müller, dans son travail sur l'Amazone du Vatican, fait remarquer à ce sujet que par les mots tendre l'arc les archéologues entendent également deux choses diffé-

rentes, dont l'une est l'action d'adapter la corde au cornes de l'arc, et l'autre celle d'attirer vers la poitrine la corde déjà fixée aux deux bouts de l'arc afin de donner l'impulsion au trait. « Mais, dit l'illustre critique allemand, « les hommes éminents qui ont pensé que notre Amazone « était représentée tendant l'arc (de ce nombre sont « Heyne et Millin), paraissent avoir eu en vue la première « de ces opérations. Or jamais elle ne s'est faite ainsi; « mais suivant l'exemple qui nous est donné dans un « grand nombre d'ouvrages de l'antiquité parvenus jus- « qu'à nous, une des cornes de l'arc, placée en bas, était « alors tenue appuyée sur le genou ou sur le sol, de ma- « nière à ce qu'elle ne pût se dérober sous la pression; « l'autre, au contraire, placée en haut, était pressée par « la main de l'archer, et pendant ce temps, l'autre main, « ayant saisi le milieu de l'arc, s'efforçait de lui donner « l'inflexion et la courbure nécessaire pour que la corde « pût être fixée à la corne.... Personne, dit encore Müller, « ne croira aisément, parmi ceux qui auront réfléchi « attentivement sur la matière, qu'on puisse tendre un « arc sans lui donner un point d'appui, ni le courber en « le tenant des deux mains pendant au milieu de l'air. « Ajoutons que ce qui est dit de l'action de tendre l'arc « doit s'appliquer également à celle de le détendre, la « même courbure du bois étant nécessaire, soit qu'on « veuille tendre la corde, soit qu'on veuille la relâ- « cher [1]. »

Le but d'Otfried Müller, dans la dissertation dont je

1. O. Müller, *Comm. quâ Myrinæ*, etc., p. 6 et 7.

viens de citer un passage, est de démontrer la ressemblance qui existe, suivant lui, entre l'Amazone du Vatican et celle que l'on voit représentée sur une pierre gravée publiée et décrite par Natter[1]. « Chacun, dit-il, « reconnaîtra la même attitude dans la statue et sur la « pierre gravée; c'est aussi la même forme des membres, « le même mélange de mollesse féminine et de mâle « vigueur. Dans l'une et l'autre figure, le pied droit insiste « fermement sur le sol, tandis que le gauche est un peu « soulevé, la disposition des draperies est la même, la « mamelle gauche également découverte et la tunique « relevée de la même façon sur le flanc au-dessus « de la cuisse. On voit aussi sur la figure gravée un « carquois suspendu, non sur l'épaule, mais au flanc « gauche, suivant la mode des Phrygiens et des Perses; « et quant à l'arc, suspendu ici au dos de l'Amazone, « au lieu d'être placé dans sa main, on en retrouve- « rait peut-être les vestiges sur la statue, si l'on voulait « se donner la peine de les y chercher. Si nous obser- « vons maintenant le geste de l'Amazone, tel que la gra- « vure l'a exprimé sur la pierre, nous voyons qu'elle « tient des deux mains un long bâton ou une pique, « et qu'elle s'y appuie pour sauter. Natter avait déjà « reconnu ce mouvement d'élancement en avant dans la « figure dont il s'agit; mais il s'était grandement trompé « en voyant une Diane chasseresse dans cette figure où « tout révèle une Amazone. Il est vrai d'ailleurs que le « saut est indiqué ici par un mouvement doux, qui ne

1. *Traité de la méthode de graver les pierres fines*, pl. XXXI.

« se fait que peu sentir dans la figure tout entière ; mais « un mouvement plus violent, qu'un artiste moderne « aurait préféré sans doute, répugnait aux habitudes de « l'art antique, surtout à l'époque où nous verrons que « la statue a dû être exécutée. Tout le mouvement du « corps est, du reste, dans notre statue, en harmonie « avec ce genre d'action. Une chose importante à obser- « ver pour le but qui nous occupe, c'est que l'Amazone, « du côté où son pied pose avec fermeté sur le sol, « élève davantage le bras, tandis que, du côté où elle « porte la main sur la partie inférieure de la pique, elle « lève le pied et la jambe. Or, les maîtres les plus ré- « cents de la gymnastique sont d'accord avec nous sur « ce point, que par ce mouvement le corps est mû et « porté en avant pour le saut, et la loi naturelle de ce « genre de mouvement semble demander que le corps « soit attiré en haut du même côté où il est en même « temps poussé par sa partie inférieure. En consé- « quence, tandis que du côté droit de notre figure tout « apparaît développé et comme déployé dans le sens de « la ligne droite, le côté gauche, au contraire, se montre « plus contracté et plus courbe : antithèse souvent af- « fectée dans le corps humain depuis Polyclète. On « voit aussi que l'Amazone n'a préparé son élan par « aucune course destinée à en augmenter la puissance, « mais qu'ayant rassemblé ses forces autant qu'il était « nécessaire et disposé son corps en équilibre, elle « s'apprête à s'élancer du lieu même où elle a appuyé sa « pique sur le sol.

« Je tiens à faire remarquer aussi combien exacte est

« la convenance entre le geste et l'action de l'Amazone,
« tels que je les ai décrits, et la manière dont elle est
« vêtue et parée. Elle a déposé ses armes et tous ses
« traits hors ceux d'un genre plus léger, lesquels sont
« restés dans le carquois pendant par une courroie de
« son épaule droite : ce qui a été observé également
« dans les Amazones des bas-reliefs de Phigalie. Quant
« au bouclier, à la hache, au casque, dont le poids
« l'eût incommodée, on les retrouve déposés partie sur
« un tronc d'arbre, partie sur la base où s'appuient
« les pieds de la guerrière. Bien que revêtue d'une tu-
« nique assez légère, elle a trouvé le moyen de la ren-
« dre plus commode encore pour le saut qu'elle médite.
« En effet, la tunique devrait, suivant la coutume, cou-
« vrir les deux mamelles et cacher les aisselles; mais
« ici l'agrafe qui servait à la retenir sur l'épaule gauche
« a été détachée, ce qui a donné naissance à ce pli
« du vêtement qui, de la mamelle gauche découverte,
« descend vers la cuisse; et cette particularité se ren-
« contre également dans le marbre et sur la pierre gra-
« vée. Ce qui mérite plus d'attention encore, c'est la
« façon toute singulière, et qui n'a été observée nulle
« part ailleurs, dont la tunique est relevée dans sa partie
« inférieure. Car tandis que la tunique vient pendre sur
« la cuisse droite et qu'on en voit le bord en deçà du
« genou, le pan qui devrait flotter sur le genou gauche
« est relevé et inséré dans la ceinture ou écharpe dont
« le corps est ceint au-dessous de la poitrine, de ma-
« nière que le bout de la draperie passe au-dessus du
« cordon. Il était naturel que cet arrangement d'un côté

« de la tunique amenât un froncement du côté opposé :
« de là les plis qu'on voit descendre en manière de de-
« grés sur la cuisse droite. Toute cette disposition n'a
« d'autre but que de découvrir entièrement la cuisse
« gauche, afin que, libre et dégagée, elle puisse être
« aisément soulevée et mue[1]. »

Mon intention n'est pas de suivre Otfried Müller dans tous les détails de sa savante dissertation sur l'Amazone du Vatican ; il suffira d'en noter les points principaux. Une de ses remarques concerne l'éperon qu'on voit adapté au pied gauche de l'Amazone, d'où il tire la conjecture que l'exercice gymnastique auquel elle se livre pourrait bien avoir pour cause l'étude de l'équitation. On sait que l'art de monter à cheval était au nombre des talents des Amazones ; Pindare les appelle Ἀμάζονες εὔιππου�ς, et dans toutes les sculptures, de même que sur les vases peints, où elles sont représentées combattant, on en voit toujours quelques-unes à cheval. Il est également connu que l'usage des étriers était étranger aux Grecs et aux Romains de la première antiquité et qu'il ne s'introduisit chez eux que fort tard, le mot même étant d'origine barbare. Il y avait deux manières de monter à cheval, toutes deux enseignées par Xénophon : l'une avec et l'autre sans le secours d'une pique. La plus usitée consistait à empoigner de la main gauche la pique à la plus grande hauteur possible, tandis que la droite s'attachait à la crinière du cheval, qu'elle saisissait en même temps que les rênes près du garrot ;

1. Müller, *loc. cit.*, p. 8 et 9.

on s'enlevait ainsi et l'on arrivait par un bond sur le dos du cheval [1]. L'attitude de l'Amazone du Vatican, et principalement la position de la main gauche qui est adhérente au corps, ne permettent pas de supposer que l'artiste ait eu l'intention de la représenter au moment de monter à cheval; l'absence du cheval fournit d'ailleurs un suffisant argument contre une telle conjecture, car on ne peut admettre que le statuaire, auteur d'un aussi bel ouvrage, ait pu vouloir laisser sa pensée incomplète et inintelligible. Mais l'art de l'équitation nécessitait des exercices du genre de celui auquel notre Amazone paraît se livrer.

La ressemblance entre la statue du Vatican et la pierre gravée de Natter étant constatée, et le geste de l'Amazone étant expliqué de la manière la plus probable, il restait à savoir quelle est cette écuyère si bien exercée et à prouver que Phidias est l'auteur de la statue dont nous possédons, outre la copie du Vatican, plusieurs imitations [2]. Visconti avait cru reconnaître dans cette Amazone Molpadia qui tua Antiope avec son arc, à cause de l'arc qu'elle lui avait paru tendre. Müller y a vu Myrine, fameuse reine des Amazones, dont il est déjà question dans Homère, et dont l'antique renommée, répandue dans toute l'Asie Mineure, est attestée par Strabon, par Diodore et par d'autres auteurs. On lit dans l'Iliade que les Grecs et les Troyens, prêts à

1. Xénophon, *De l'Équitation*, chap. VII.

2. O. Müller en compte jusqu'à six, toutes très-mutilées, dont une au musée Capitolin, une dans la galerie Giustiniani, une au musée Pitti à Florence, une dans la collection Lansdowne, etc.

livrer bataille, se rassemblèrent autour d'un monticule appelé par les hommes Batiée et par les Dieux *le tombeau de Myrine la rapide*[1]. Dans l'interprétation de Müller, l'épithète donnée à l'Amazone par le poëte, bien qu'appliquée déjà par les anciens grammairiens et par Strabon à la vélocité des pieds des chevaux ou à leur ardeur belliqueuse, signifie mieux encore l'aptitude à l'exercice du saut, exercice qui exige le plus de force et d'élasticité dans le jarret[2]. Phidias aurait-il voulu cette fois, comme dans le Jupiter Olympien, donner la forme sculpturale à une expression d'Homère?

Pour démontrer que cette Amazone est en effet celle de Phidias, Müller invoque le témoignage de Lucien, qui dit que l'Amazone de Phidias était appuyée sur une pique et qu'elle était surtout remarquable par la beauté de la tête et la forme exquise de la bouche[3]. Le savant critique allemand s'efforce ici de préciser le sens des expressions employées par Lucien. Selon lui, comme ἐρειδεσθαι τῷ βακτρῳ signifie s'appuyer sur un bâton pour la marche, ἐπερειδεσθαι τῷ δορατίῳ doit présenter une signification analogue, c'est-à-dire que la pique ne doit pas ici servir d'appui au repos de la guerrière, mais de secours pour s'élancer en avant. Ainsi, l'action accomplie par l'Amazone de Phidias eût été la même que celle qu'on retrouve sur la pierre gravée de Natter et qui dut être à l'origine celle de la statue du Vatican. Le mérite

1. Σῆμα πολύσκαρθμοῖο Μυρίνης.

2. Σκαίρειν d'après Müller, signifie *motum pedum vehementiorem, vibratorium, qualis est salientum.*

3. *Portraits*, 4 et 6.

de cette statue et le grand nombre de répétitions que nous en possédons prouvent d'ailleurs que l'original a dû sortir de la main d'un grand maître, et l'on peut y remarquer le genre de beauté que Lucien vante dans l'œuvre de Phidias : les contours de la tête sont d'une grâce parfaite; la bouche est admirable. On peut objecter que les formes de cette figure sont plus molles, plus arrondies, et en quelque façon moins *chastes*, pour me servir de l'expression de Müller, qu'il n'appartient sans doute au style de Phidias; mais il est assez vraisemblable que l'artiste, grec ou romain, au ciseau duquel nous devons cette imitation de l'œuvre d'un ancien maître, a dû en dénaturer un peu le caractère pour le mieux accommoder au goût de son temps. En revanche, la vérité des formes du corps et la négligence pleine de grâce des draperies rappellent tout à fait le style de Phidias, tel que les marbres du Parthénon nous l'ont fait connaître. On doit conjecturer, d'après l'endroit du livre de Pline où il est question de la guerrière de Phidias, que la statue originale était de bronze.

Si petit est le nombre des œuvres originales venues jusqu'à nous des profondeurs de l'antiquité que nous nous estimons heureux quand il nous est permis de retrouver par conjecture, sur quelque marbre mutilé, non les traces de la main d'un des maîtres de la statuaire, mais le relief effacé de sa pensée dans quelque douteuse copie. Il plaît alors à notre imagination d'écarter toute incertitude et de se livrer avec délices à la possession d'un chef-d'œuvre jusque-là connu seulement par renommée. Ces hypothèses sont le péril et l'attrait des études

archéologiques. L'autorité d'un homme qui joignait à l'érudition et à la sagacité de l'archéologue le sentiment vif et délicat de l'artiste en matière d'antiquité, la célébrité même de la statue que Müller attribue à Phidias nous assurent que, si toute chance d'erreur n'est pas écartée, il existe du moins une présomption fort grande en faveur de la supposition qui rend à notre enthousiasme une des plus belles œuvres du maître d'Athènes.

J'ai placé le concours d'Éphèse et l'exécution de l'Amazone de Phidias vers la 84e olympiade, avant l'époque ou Phidias dut se consacrer tout entier aux grands travaux dont Périclès lui donna la direction à Athènes. La date n'en saurait être reculée davantage, car il faut bien laisser grandir et se préparer à la lutte Polyclète, ce rival de Phidias, dont on ne peut placer la naissance avant la 75e olympiade, et qui devait être déjà mûr d'années et de talent lorsqu'il l'emportait ainsi sur son ancien condisciple, plus âgé que lui de quelques années d'exercice de leur art et de renommée. On ne peut non plus la rapprocher, puisque, à partir de l'époque où Phidias fut chargé de la direction de travaux immenses par Périclès, cette direction et les ouvrages qu'il exécuta lui-même jusqu'à son voyage en Élide, ainsi que ses travaux à Olympie, paraissent suffire, et au delà, à remplir les fécondes années de sa vie.

CHAPITRE VI

ÉCOLE DE PHIDIAS. — ALCAMÈNE. — AGORACRITE. — COLOTÈS. LEURS OUVRAGES.

De grands travaux, tels que la décoration du temple de Thésée, du Parthénon, du temple d'Olympie, n'auraient pu être l'œuvre d'un seul artiste, quels qu'eussent été ses talents et sa fécondité; mais pour leur imprimer ce caractère d'unité et d'harmonie que les Grecs prisaient avant toute chose dans les œuvres d'art, il fallait le concours d'un certain nombre d'artistes éminents réunis sous la même discipline. Phidias eut le bonheur, qui échut aussi à Raphaël, de trouver autour de lui des hommes capables de recevoir son enseignement et de travailler, sous sa direction, à de grandes entreprises. Les Alcamène, les Agoracrite, les Colotès, les Pæonius de Mende, sont les Jules Romain, les Polidore de Caravage, les Pierino del Vaga, les Andrea Sabattini, de l'école d'Athènes. C'est grâce au concours de ces artistes dont l'un fut, après Phidias, le premier sculpteur de son temps, que Phidias put mener à fin les grands travaux qui, exécutés par des mains diverses, révélaient dans leur ensemble la même pensée, et, malgré les différences de style, la même conception de l'art. L'in-

fluence exercée par Phidias sur les artistes formés par ses leçons ou réunis sous sa discipline n'avait sans doute rien de tyrannique; mais, dans cette association d'efforts dont son génie était l'âme, il laissait à chacun la liberté nécessaire au déploiement de ses talents, se réservant seulement la composition des sujets et la direction générale des ouvrages.

Le plus indépendant et le plus célèbre des élèves de Phidias était Alcamène, Athénien[1]; suivant Tzetzès et Pline, Alcamène, qui était lui-même un maître, fut autant le rival que l'élève du maître qui l'instruisit[2]. Pline place l'âge florissant d'Alcamène à la 83e olympiade[3]; il ne devait donc pas être beaucoup plus jeune que Phidias. Peut-être avait-il déjà exercé la sculpture et commencé sa réputation lorsque la révolution opérée dans l'art par Phidias vint le frapper d'une révélation subite et l'engagea à se ranger parmi les disciples du nouveau maître qui faisait faire à la sculpture de si grands et de si rapides progrès. On pourrait penser dans ce cas qu'Alcamène, tout en laissant assouplir son style par les conseils et les leçons de Phidias, a pu cependant retenir dans sa manière quelque chose de la roideur primitive[4].

1. Sur la patrie d'Alcamène, voyez le *Catalogue* de Sillig, p. 30 et 32. Comp. Otfried Müller, *de Phid. vit.*, p. 40.

2. V. O. Müller, *de Phid. vit.*, p. 38 et suiv.; comp. Beulé, *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 99 et suiv., où se trouve traduit le passage de Tzetzès relatif à la lutte de Phidias et d'Alcamène.

3. *Nat. Hist.*, XXXIV, 19.

4. O. Müller, *loc. cit.*; Beulé, Cours d'archéologie professé à la Bibliothèque nationale.

Un récit de Tzetzès, poëte byzantin du XIIe siècle, a donné lieu à une conjecture qu'on trouve dans l'*Acropole d'Athènes* de M. Beulé[1]. Tout le monde connaît l'histoire[2] d'une lutte qui aurait eu lieu entre Phidias et Alcamène, auteurs tous deux d'une statue de Minerve. Ces deux statues devaient être placées au-dessus de colonnes élevées; Alcamène avait donné à la sienne des formes délicates, propres à la faire apprécier par ceux qui la regarderaient de près; Phidias, au contraire, avait représenté Minerve avec la bouche ouverte et les narines relevées, calculant l'effet qu'il voulait produire d'après la hauteur où devait être placée la statue. Le jour de l'exposition publique, il n'y eut qu'un cri d'admiration pour la statue d'Alcamène, tandis que l'œuvre de Phidias fut l'objet de critiques amères. Mais il en fut tout autrement quand les deux Minerves furent élevées à la place pour laquelle elles étaient faites; les éloges furent alors pour Phidias et les railleries pour Alcamène. On voit par ce récit que Phidias savait se conformer aux lois de la perspective dans la sculpture architectonique et que ce secret était inconnu de son rival. M. Beulé a cru qu'on pouvait en tirer encore une autre conclusion; il a pensé qu'il résultait peut-être du texte de Tzetzès qu'Alcamène devait être l'auteur de l'un des frontons du Parthénon, tandis que Phidias lui-même avait sculpté l'autre. C'est le fronton occidental qui, si l'on en croit M. Beulé, serait l'œuvre d'Alca-

1. Tome II, p. 110.
2. Racontée par Tzetzès, *Chil.*, VIII; Beulé.

mène. Les arguments sur lesquels il s'appuie sont d'une nature assez délicate. M. Beulé a cru remarquer que les statues du fronton oriental avaient été conçues et exécutées par l'artiste suivant certaines lois de perspective qui n'ont pas été observées dans celles du fronton occidental. Cette différence de système lui paraît sensible dans la statue du prétendu Thésée, qui appartient au fronton de l'est, comparée à la figure de l'Ilissus qui vient du fronton de l'ouest. M. Beulé a d'ailleurs présenté sa conjecture avec beaucoup de réserve. Malheureusement, des deux statues de Minerve qui auraient pu lui fournir des arguments convaincants, l'une a disparu entièrement, et il ne reste que des fragments de l'autre.

Les statues du fronton oriental du Parthénon ne sont pas les seules sculptures que les archéologues de nos jours aient cru pouvoir attribuer à Alcamène. M. de Stackelberg, dans son livre sur le temple d'Apollon à Bassæ [1], a émis l'opinion que la célèbre frise, actuellement au Musée britannique, pouvait être l'ouvrage de ce disciple de Phidias. Je parlerai ailleurs des différences de style qu'on peut remarquer entre les bas-reliefs de Phigalie et ceux du Parthénon. Bien qu'on ne retrouve pas dans les marbres phigaliens la facture large et simple qui donne tant de prix aux bas-reliefs de la frise du Parthénon, cependant ils sont encore d'une assez grande beauté pour ne point devoir être estimés indignes d'appartenir au meilleur temps de l'art grec.

1. *Der Apollo Tempel zu Bassæ in Arcadien*, etc. Rome, 1826.

Après Alcamène, *in primis nobilem*[1], le plus illustre des élèves de Phidias fut Agoracrite. Il fut de tous le plus cher à son maître, soit à cause de sa docilité, soit pour sa beauté qui avait inspiré de l'amour à Phidias[2]. Agoracrite était Parien[3]. La plus célèbre de ses statues est la Némésis du bourg de Rhamnus, dans la plaine de Marathon. Si l'on ajoute foi au récit de Pline, cette Némésis avait commencé par être une Vénus et la même statue qui, présentée par Agoracrite à un concours public, y aurait eu pour rivale préférée la Vénus d'Alcamène[4]. Ce fut par suite de ce jugement des Athéniens qu'Agoracrite, ayant changé le nom de la statue, la vendit aux Rhamnusiens qui en décorèrent leur temple. A la vérité, Pausanias donne une autre origine à la Némésis de Rhamnus, dont il attribue l'exécution à Phidias lui-même[5]. D'après le périégète, la Némésis aurait été taillée dans un bloc de Paros apporté à Marathon par les Perses eux-mêmes avec l'espérance insolente d'en faire sur le champ de bataille un trophée de leur victoire. Némésis, fatale aux hommes orgueilleux, fit sentir sa colère aux Barbares, et les Athéniens voulurent que ce marbre, destiné par les Perses à célébrer la victoire qu'ils espéraient, rendît à jamais témoignage de leur défaite; c'est pourquoi ils élevèrent ce monument à la divinité vengeresse. Mais ce récit ne paraît guère vraisemblable.

1. Expression de Pline.
2. Pausan.. IX, 34.
3. Pline, XXXVI, 4; Suidas, aux mots : Ῥαμνουσία Νέμεσις.
4. Pline, *loc. cit.*
5. I, 33. Sillig (*Catal.*, p. 27) traite le récit de Pausanias d'*inepta fabella.*

et il y a toute apparence qu'il faut ranger le bloc de Paros dans lequel fut sculptée la Némésis avec le butin de Marathon qui avait servi à construire tant de monuments, suivant les traditions athéniennes, et avec les mâts des vaisseaux pris à Salamine, dont on prétendait qu'était faite la toiture de l'Odéon à Athènes. En revanche, Pausanias ne s'est peut-être trompé qu'à moitié en attribuant à Phidias la statue de Némésis. Pline, en effet[1], nous apprend que Phidias, entraîné par l'amour qu'il portait à Agoracrite, a plus d'une fois mis sous le nom de cet élève favori des ouvrages dont il était lui-même l'auteur. Suidas[2] dit aussi que la Némésis était de Phidias, mais que le maître avait permis au disciple d'écrire son nom sur la statue. Suivant Strabon[3], la Némésis de Rhamnus était attribuée par les uns à un certain Diodote, inconnu d'ailleurs, et par les autres à Agoracrite le Parien.

La transformation d'une Vénus en Némésis n'a rien d'extraordinaire dans l'ordre d'idées que ces deux divinités représentaient primitivement. Le caractère élevé de la Vénus céleste la rapprochait de ces grandes divinités mystérieuses, Némésis, les Parques[4], et il y avait entre elles la même parenté qui existe entre les idées de

1. *Loc. cit.*

2. Aux mots Ῥαμνουσία Νέμεσις. On lit également dans Suidas que la Némésis de Rhamnus avait d'abord été une Vénus. De là la branche de pommier qu'elle tenait à la main et qui était un attribut de Vénus.

3. Livre IX.

4. V. le passage de Pausanias où la Vénus des jardins est appelée *l'aînée des Parques* (I, 19).

beauté, de justice, d'ordre universel. Némésis représente, comme divinité morale, à peu près ce que Vénus représente dans un sens cosmique. Müller a donc eu raison de dire qu'il n'y avait pas entre elles une si grande différence. La beauté, qui appartenait en Grèce à tous les dieux et à toutes les déesses, les rapprochait encore. La Némésis de Rhamnus n'était pas moins célèbre dans l'antiquité que la Vénus des jardins, et Varron avait même pour la première une admiration qui allait jusqu'à la regarder comme le chef-d'œuvre de la sculpture [1]. Voici la description de cette célèbre Némésis, telle qu'on la lit dans Pausanias [2].

« La déesse a sur la tête une couronne formée de « figures de cerfs et de petites Victoires; elle tient dans « la main gauche une branche de pommier, et dans la « droite une coupe (φίαλην) où sont figurés des Éthio- « piens [3]. Je ne saurais ni former par moi-même aucune « conjecture, ni adopter celles qui ont été faites..... « Cette statue de Némésis n'a point d'ailes, non plus « qu'aucune des statues anciennes de Némésis; mais, à « Smyrne, j'en ai vu à des statues de la même déesse « qui sont très-révérées des habitants. La raison que « j'en soupçonne, c'est que la puissance de Némésis « s'exerce principalement sur les amants; de là vient

1. Pline, *loc cit.* « Quod M. Varro omnibus signis prætulit. »
2. I, 33.
3. O. Müller pense que ces symboles ont pu être ajoutés après la transformation de la Vénus en Némésis. Il en est cependant, comme la branche de pommier, qui pouvaient convenir également à Némésis *dispensatrice et modératrice* et à la Vénus primitive.

« qu'on lui donne des ailes comme à Cupidon. Je par-
« lerai aussi des sculptures qui sont sur le piédestal de
« la statue, mais il faut donner d'abord une explication.
« Suivant les traditions grecques, Némésis fut la mère
« d'Hélène, Léda ne fut que sa nourrice; son père fut
« Jupiter et non pas Tyndare. C'est ce que Phidias
« n'ignorait pas [1]. Ainsi a-t-il représenté Léda sous
« l'apparence d'une nourrice conduisant Hélène à Némé-
« sis. Il a ajouté à ces personnages ceux de Tyndare et
« de ses fils, ainsi qu'une figure d'homme à cheval
« qu'on appelle le Cavalier. Les autres personnages
« présents sont Agamemnon. Ménélas et Pyrrhus, fils
« d'Achille, qui fut le premier mari d'Hermione, fille
« d'Hélène. Oreste a été omis à cause du meurtre impie
« de sa mère; cet Oreste qu'Hermione n'abandonna
« point malgré son crime, et dont elle eut même un fils.
« Les dernières figures sculptées sur ce piédestal sont
« un personnage qu'on nomme Épochus et un autre
« jeune homme, desquels je n'ai pu rien savoir, sinon
« qu'ils étaient frères d'Œnoé qui a donné son nom à un
« bourg de l'Attique [2]. »

La statue de Némésis était colossale; elle avait dix coudées de hauteur. Pausanias nous apprend qu'elle était placée dans un temple situé sur une éminence proche de la mer. On a retrouvé dans une situation analogue [3] les ruines d'un temple dorique que M. Fau-

1. Je parlerai des rapports de Némésis avec Léda dans la seconde partie de cet ouvrage, à propos de la frise du Parthénon.

2. Le bourg d'Œnoé était situé, comme Rhamnus, dans la plaine de Marathon.

3. Dans le lieu appelé Ovriò Kastro (château des juifs) qu'on

vel a cru être celui de Némésis. Parmi les décombres gisaient les débris d'une statue de marbre. Ces fragments représentaient les pieds de la statue, des jambes enveloppées de draperies, et une partie du globe sur lequel la statue paraît avoir été posée [1]. Avaient-ils appartenu à la Némésis d'Agoracrite? M. Fauvel a pu témoigner de leur beauté sans affirmer leur origine.

La Némésis n'est pas la seule statue que les anciens aient attribuée tantôt à Agoracrite, tantôt à son maître. Pline donne à Agoracrite la statue de la Mère des dieux dans le Métroüm d'Athènes [2], que d'autres regardent comme un ouvrage de Phidias [3]. Les ouvrages d'Agoracrite paraissent avoir été en petit nombre. Pausanias ne cite de lui que deux statues, la Minerve Itonia dont j'ai déjà parlé, et un Jupiter placé dans le même temple. Autant la renommée d'Alcamène semble se séparer de celle de Phidias pour s'élever en rivale à côté d'elle, autant celle d'Agoracrite, le disciple bien-aimé du divin sculpteur, paraît jalouse de se confondre et de s'absorber dans celle du maître.

Colotès fut le collaborateur de Phidias dans l'exécution de la Minerve du Parthénon, dont il passait pour avoir sculpté l'égide, et dans le travail du Jupiter

suppose occuper l'emplacement de Rhamnus. Voy. les notes de M. Barbié du Bocage aux Voyages de Chandler, tr. fr., t. II, p. 446.

1. Plusieurs statues antiques étaient posées sur des globes. De ce nombre était la fameuse statue de l'*Occasion*, de Lysippe. (V. les *Statues* de Callistrate, VI.) Quant à Némésis, nous savons qu'elle était souvent représentée avec les attributs de la Fortune.

2. *Nat. Hist.*, XXXVI, 4.

3. Pausan., I, 3. C'est la statue dont il a été parlé à propos des ouvrages de Phidias.

d'Olympie. Pline lui attribue la Minerve d'or et d'ivoire de la citadelle d'Élis, que Pausanias attribue à Phidias[1]. Peut-être Phidias a-t-il présidé au travail de Colotès. Mais ce qu'on doit attribuer à Colotès seul, c'est un Esculape d'or et d'ivoire qu'on voyait à Cyllène, port des Éléens, et dont Strabon fait de magnifiques éloges[2]. Le même artiste s'est rendu, au témoignage de Pline, célèbre par ses figures de philosophes[3].

On s'est demandé si le Colotès élève de Phidias était le même artiste qui sculpta la fameuse table du temple de Junon à Olympie, sur laquelle étaient déposées les couronnes destinées aux vainqueurs des jeux. Pausanias[4] nous dit, à la vérité, que ce Colotès était élève de Pasitèle. Néanmoins la double circonstance que la table dont il s'agit était un ouvrage de toreutique et qu'elle était consacrée à Olympie semble devoir la faire attribuer à notre Colotès. L'élève de Phidias a pu, d'ailleurs, être aussi celui de Pasitèle, si l'on admet, avec Bœchk et O. Müller, qu'il y a eu deux Pasitèle, dont l'un contemporain de Phidias. La table stéphanophore de l'Héræum était d'or et d'ivoire. Pausanias en a donné la description et l'on peut en voir une restitution dans l'ouvrage de Quatremère[5]. Junon, Jupiter, la Mère des dieux, Mercure, Diane, Apollon étaient représentés en bas-relief sur la partie antérieure du trapèze ; derrière

1. *Nat. Hist.*, XXXV, 34. Comp. Pausanias, VI, 26.
2. Livre VIII.
3. XXXIV, 19.
4. V, 20.
5. *Jupiter Olympien*, pl. XIV, p. 360.

étaient sculptées des représentations agonales; il y avait aussi des sculptures sur les côtés [1].

A ces élèves de Phidias, tous célèbres dans leur art, il faut ajouter ce Pæonius de Mende [2], auteur des sculptures qui décoraient le fronton oriental du temple d'Olympie, et probablement aussi Théocosme de Mégare [3]. Nous avons vu que ce dernier avait commencé pour sa ville natale un Jupiter, en collaboration avec Phidias, et que l'ouvrage fut interrompu par la guerre du Péloponèse. Théocosme était beaucoup plus jeune que Phidias, puisqu'il vivait encore après le combat d'Ægos-Potamos, et qu'il fit une des neuf statues consacrées à Delphes par les Lacédémoniens en l'honneur de leur victoire [4]. Théocosme eut un fils nommé Calliclès qui exerça aussi la statuaire [5].

Tels sont les faits historiques relatifs à Phidias et à ses élèves. Il reste à apprécier les monuments de cette école qui sont parvenus jusqu'à nous, et à marquer le rôle qu'ont joué dans le développement de la sculpture antique le génie et l'enseignement du maître athénien.

1. Pour plus amples détails sur Colotès, voyez le *Catalogue* de Sillig, p. 157.

2. Voyez son article dans le *Catalogue* de Sillig, p. 310.

3. Voyez Sillig, p. 439.

4. La statue d'Hermon, le pilote du navire où était Lysandre. (Pausanias, X, 9.) Ce combat eut lieu dans la 4e année de la 93e olympiade.

5. Il fit des athlètes et des philosophes. (Sillig, 121.)

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE Ier

PHIDIAS AU MUSÉE BRITANNIQUE. — HISTOIRE DES MARBRES DU PARTHÉNON.

J'ai traité, dans la première partie de cette étude, de la vie de Phidias et de ses ouvrages en général; il me reste à examiner ceux des ouvrages de l'antiquité parvenus jusqu'à nous qu'on peut, avec vraisemblance, attribuer à ce maître ou à son école : on sait qu'il s'agit des marbres du Parthénon, tant de ceux que lord Elgin a transportés à Londres, que de ceux qui existent encore à Athènes ou des fragments dispersés en Europe. Avant d'aborder la description de ces sculptures, quelques mots sur leur histoire ne seront sans doute pas inutiles. Combien peu, hélas! nous reste-t-il de ces œuvres qui ont fait l'admiration de l'antiquité! Quelques tronçons de marbre portent seuls aujourd'hui témoignage du

génie de Phidias, et encore ce premier des sculpteurs grecs est-il le seul entre ses grands rivaux dont nous possédions des ouvrages à peu près authentiques. Pareille fortune n'est échue ni à Polyclète, ni à Praxitèle, ni à Scopas, ni à Euphranor, ni à Lysippe. Rien ne nous donne le droit de croire que nous pouvons admirer l'empreinte de leur main sur une œuvre originale, bien que nous puissions parfois reconnaître quelques conceptions de leur génie dans les répétitions que le temps nous a conservées des œuvres célèbres de l'antiquité. C'est le cas de s'écrier avec Chandler : « Il a disparu, ce banquet « des yeux, et il n'en reste rien de plus que d'un songe. » En effet, ce que disait Gœthe de la littérature, qu'elle est le *fragment des fragments,* n'est-il pas vrai aussi de l'art? Cela est vrai, en particulier, des marbres de Parthénon. Ces figures mutilées appartenaient, avec d'autres perdues, à un tout dont la signification n'est pas moins obscurcie que l'harmonie n'est offensée par l'absence de tant de parties importantes. Ces pierres meurtries portent à la fois le deuil de la forme et celui de la pensée. Fragments de fragments, elles racontent tout bas une histoire de gloire et de désolation, la splendeur de la civilisation hellénique, la chute de la liberté, la domination respectueuse de Rome, les invasions des barbares, le règne des aventuriers, les ravages de la conquête, la spoliation des temples, Sylla, Alaric, Gauthier, Bajazet II, Morosini, lord Elgin. Il semble qu'on a devant les yeux les morceaux d'une lyre antique brisée : on essaye de les rassembler par la pensée et d'évoquer encore une fois le génie qui animait les cordes

muettes; mais les membres dispersés du poëte ne se réuniront plus; la tête d'Orphée,

> Marmorea caput a cervice revulsum,

échouée sur un rivage barbare,

> Gurgite cùm medio portans Œagrius Hebrus
> Volveret,

n'exhale plus qu'une mélodie confuse et plaintive.

Et cependant quelle beauté respire dans ces ruines de la beauté! Nulle part on ne sent mieux la puissance de l'art et du génie que devant ces débris d'où rien n'a pu effacer l'empreinte de la main qui s'y est posée autrefois pour leur donner la vie avec la forme. La forme a été brisée, mais la vie éclate encore dans ces restes épars. Sur cette création, à moitié rentrée dans le chaos d'où le génie l'avait fait sortir, plane encore le souffle qui l'avait autrefois suscitée; il semble même par moments qu'on va la voir de nouveau surgir dans sa glorieuse intégrité. Mais bientôt on s'aperçoit combien l'imagination est impuissante à restaurer ces chefs-d'œuvre de l'art antique. Le regret de l'irréparable, l'attrait d'un problème insoluble, ajoutent alors pour nous à la beauté de ces statues le seul charme qui leur ait manqué dans le temps de leur gloire, la poésie du mystère et de l'infini. Le sentiment qu'elles font naître tient à la fois de la tendresse et de l'admiration pour la beauté humaine, de l'enthousiasme pour le génie, du respect de l'antiquité, de la tristesse qui s'attache aux ruines, de la curiosité pour une énigme et de l'inquiétude d'un désir irréalisable.

Ces restes précieux de l'art de Phidias, d'Alcamène et d'Agoracrite occupent dans le *British Museum* une salle au rez-de-chaussée, à laquelle on a donné le nom de salle d'Elgin. Là sont rangées, sur deux larges soubassements, les statues des deux frontons, tandis que les bas-reliefs de la cella et les métopes sont fixés aux murailles. D'autres marbres précieux, entre autres une des cariatides du temple d'Erechthée, apportée aussi par lord Elgin, le chapiteau d'une colonne du Parthénon, ainsi que des copies en plâtre des sculptures du Parthénon laissées à Athènes ou recueillies dans d'autres musées, et des sculptures du temple de Thésée, ont aussi place dans la salle d'Elgin. On y voit encore deux représentations en plâtre du Parthénon, l'une dans l'état où l'a mise le bombardement de Morosini, l'autre restaurée d'après les descriptions et les ruines. Une petite salle, voisine de la salle d'Elgin, porte le nom de salle Phigalienne; les marbres de Phigalie, qu'on a vu avoir été attribués à Alcamène, y sont exposés, ainsi qu'une partie des bas-reliefs qui décoraient le fameux tombeau de Mausole, et qui étaient dus à l'art de Scopas, de Bryaxis, de Timothée, de Léocharès[1]. Dans cette même

1. Sur ces divers artistes qui formaient, avec Praxitèle, la nouvelle école athénienne, voyez le *Catalogue* de Sillig. Le tombeau de Mausole a été construit par Pitheus et Satyrus postérieurement à la 4e année de la 106e olympiade (353 av. J.-C.), puisque cette époque fut celle de la mort de Mausole; on ne sait rien de plus précis sur la date de ce monument. Quant aux sculptures dont il était orné, il en a été apporté à Londres de nouvelles depuis l'époque de mon voyage. On peut voir sur ces sculptures et sur leur caractère un très-intéressant article de M. Mérimée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 15 juillet 1859.

salle se trouvent les plâtres des statues éginétiques, dont les originaux sont à la glyptothèque de Munich. On a ainsi réunies trois époques de l'art grec, et l'on peut les comparer aisément. Aucun autre musée ne possède de pareils trésors ; d'heureux hasards et les soins intelligents du gouvernement anglais ont rassemblé, dans ce rez-de-chaussée du Musée britannique, outre un nombre immense de sculptures égyptiennes et assyriennes, précieuses pour l'histoire de l'antiquité, presque tout ce qui nous reste de monuments originaux des belles époques de l'art grec. C'est chez nos voisins d'outre-Manche qu'il faut aller étudier aujourd'hui l'histoire et les chefs-d'œuvre de la sculpture antique.

On a vu, dans la première partie de ce travail, comment Phidias fut chargé de la direction des monuments que faisait élever Périclès et, entre autres, du Parthénon. Il est admis aujourd'hui que les admirables sculptures dont ce dernier temple fut décoré ne sauraient être d'une époque postérieure à l'édifice lui-même, et l'assentiment de tous les archéologues y a reconnu l'œuvre de Phidias et de son école. Après Pausanias, qui en fait une brève mention, un long silence nous dérobe l'histoire ancienne des sculptures du temple de Minerve ; mais à la fin du XVIe siècle, à l'époque où les premiers regards commencèrent à se porter sur la Grèce longtemps oubliée et encore endormie dans la servitude, le Parthénon presque entier, debout sur sa colline, apparut le premier aux yeux qui cherchaient l'antiquité sur la terre classique par excellence de l'art et de l'histoire. Une lettre d'un Grec de Nauplie, insérée, en 1584, par Martin Kraus

dans sa *Turco-Græcia* [1], fait mention du temple de Minerve sous le nom de Panthéon, et vante la vie merveilleuse des chevaux placés *au-dessus de la grande porte* (fronton occidental). Il est vrai que Zygomalas attribue ces statues à Praxitèle ; c'est de nos jours seulement, comme on le verra tout à l'heure, que l'opinion unanime des hommes compétents a restitué à Phidias les sculptures du Parthénon. Moins d'un siècle après, ces marbres précieux, signalés ainsi pour la première fois à l'attention de l'Europe, recevaient la visite d'un ambassadeur de France à Constantinople, le marquis de Nointel, amateur éclairé des arts, qui menait avec lui un peintre, élève de Lebrun, du nom de Jacques Carrey. Pendant le séjour de M. de Nointel à Athènes, en 1674, Carrey exécuta pour lui une série de dessins représentant les sculptures du Parthénon, tant les statues que les bas-reliefs ; il employa deux mois à ce travail fait d'en bas et dans les conditions les plus difficiles. C'est cet album de Carrey qui, longtemps égaré et retrouvé, en 1797, à la Bibliothèque nationale, dans le Cabinet des estampes, a servi de base à toutes les restaurations qu'on a tentées de l'œuvre de Phidias [2].

Spon, qui crut reconnaître l'empereur Adrien et sa

1. Publiée à Bâle sous le nom de Martinus Crusius. La lettre de Théodore Zygomalas se lit au chap. x du liv. VII. On en trouvera le texte et une traduction dans l'ouvrage de M. de Laborde, *Athènes aux* XVe, XVIe *et* XVIIe *siècles*, t. I, p. 55 et suiv.

2. On trouve de nombreux détails sur le séjour à Athènes du marquis de Nointel et sur les travaux de Carrey dans le livre cité ci-dessus de M. de Laborde. Cet habile archéologue est de ceux qui ne laissent rien à l'oubli de ce qu'ils peuvent lui arracher par de savantes recherches et de patients travaux.

femme Sabine dans deux figures du fronton occidental, et donna ainsi lieu à une erreur longtemps accréditée, vit le Parthénon un an après le marquis de Nointel. Mais déjà l'heure approchait où la cité de Minerve allait recevoir de moins pacifiques visites. Bientôt le sol de l'Attique tressaille sous le poids des canons de Kœnigsmarck, ce destructeur du Parthénon. Ce fut en 1687 que la guerre des Vénitiens et des Turcs amena devant Athènes Morosini et Kœnigsmarck. La seule menace de ce siége avait coûté aux beaux-arts le charmant temple de la Victoire Aptère, démoli par les Turcs pour faire place à une batterie de défense [1]. Dans la soirée du 26 septembre [2], pendant le bombardement de la ville par les Vénitiens et leurs auxiliaires, une bombe vint à tomber sur le Parthénon, où, par malheur, les Turcs avaient établi un magasin de poudre. L'explosion fut terrible; l'édifice, qui avait résisté à l'assaut des siècles et vu passer tant de générations, fut ébranlé jusque dans ses fondements; les murs de la cella s'écroulèrent, entraînant dans leur chute la partie la plus considérable de la frise sculptée par Phidias. Quatorze colonnes du péristyle furent renversées; le temple parut coupé en deux [3]. Ainsi fut frappé le chef-d'œuvre de l'architecture, non par la main de barbares ignorants, mais par le crime de nations prétendues civilisées. Ce bombardement et cette

1. Il a été reconstruit depuis avec les débris retrouvés dans le sol où ils étaient demeurés enfouis sur place.

2. *Athènes aux* XVe, XVIe *et* XVIIe *siècles*, par le comte de Laborde, t. II, p. 149.

3. *Athènes*, etc., t. II, p. 152; *Acropole d'Athènes*, par Beulé, t. I, p. 73.

ruine du temple de Minerve par une armée chrétienne laissent un deuil sur l'imagination et attristent l'histoire elle-même, au milieu des ruines et du sang qui tracent sa route à travers les âges.

Cependant Morosini ne se contente pas de ce premier ravage, auquel on pouvait du moins donner pour excuse les nécessités de la guerre. Entré victorieux dans l'Acropole et jaloux de rapporter à Venise un trophée de sa victoire, il jeta les yeux, dans cette intention, sur les admirables statues qui décoraient les frontons du temple. Son choix tomba sur le Neptune et sur la statue de la Victoire, qu'il voulut faire enlever avec le char et les chevaux de la déesse, ces chevaux si admirés de Zygomalas, le correspondant de Martin Kraus. Mais l'opération ordonnée par le capitan général fut conduite par ses ouvriers avec tant de maladresse que le précieux groupe tomba sur le rocher, où il se brisa [1]. On put croire que Minerve irritée refusait de se laisser dépouiller, et qu'elle aimait mieux anéantir les trésors d'un art divin que de les livrer aux mains impies qui détruisaient et profanaient son temple. Il ne reste aujourd'hui de ces statues qu'un morceau du torse de Neptune et des fragments moins importants de la Minerve et de l'Erichthonius au Musée britannique, à moins qu'on ne regarde comme appartenant à la Victoire Aptère la tête qui est dans le cabinet de M. le comte de Laborde [2], et comme le torse

1. Voyez le récit de cette tentative malheureuse dans la relation qui en fut adressée au sénat de Venise par Morosini lui-même à la date du 19 mars 1688, *Athènes aux* XVe, etc., t. II, p. 223 et suiv.

2. Voyez l'histoire de la découverte de cette tête et de son acquisi-

de la même figure celui qui est à Londres, sous le numéro 105. Le capitan général se consola de sa mésaventure en enlevant le lion du Pirée, pour servir de monument à son triomphe dans la ville de Saint-Marc. Les capitaines de Morosini imitèrent leur chef. On sait que l'armée de Venise était un composé de mercenaires venus de tous les pays. Ils dispersèrent en Europe les fragments arrachés du Parthénon. C'est ainsi qu'on a retrouvé à Copenhague, où il avait été envoyé par un capitaine danois, un morceau de sculpture reconnu par les archéologues pour avoir appartenu à la frise de Phidias [1]. Les soldats s'étaient partagé la robe de Minerve.

On ne saurait dire si l'écroulement causé par l'explosion du Parthénon se fit sentir aux frontons du temple. L'état du fronton oriental, sauf la spoliation opérée par lord Elgin, est tel encore aujourd'hui que dans les dessins de Carrey et de Stuart, et toutes les statues qui l'ornaient en 1674 existent encore. Mais il n'en est pas de même du fronton occidental; des vingt-deux figures dessinées dans l'album du marquis de Nointel, nous ne possédons aujourd'hui que deux figures demeurées en place et huit fragments appartenant à sept autres figures, y compris le torse de Neptune dans le Musée britannique; ajoutons-y la tête de la Victoire du cabinet de

tion dans une note de M. de Laborde, t. II, p. 228 et suiv. de l'ouvrage cité ci-dessus. Cette tête, apportée à Venise par un secrétaire de Morosini, y fut découverte en 1824 par M. Weber, amateur distingué, auteur de plusieurs articles sur les frontons du Parthénon, publiés dans le *Kunstblatt* de Schorn (1821 et 1822). Ce sont les fils de M. Weber qui l'ont vendue à M. de Laborde.

1. Brondsted, *Voyages et recherches en Grèce*, p. 171 et suiv.

M. de Laborde et quelques autres menus fragments conservés à Athènes ou ailleurs[1]. Le reste a disparu. On vient de voir que cette perte si déplorable est due en partie à la malheureuse tentative de Morosini. Mais si l'on ne doit pas rendre les Vénitiens responsables de tous les dégâts causés depuis 1674 dans le fronton occidental, il faut en rejeter la faute sur les Turcs, ou accuser de ces dégâts les intempéries des saisons. Cette dernière opinion est celle de M. de Laborde. Ce qui est certain, par le témoignage de Stuart, c'est qu'en 1751[2] les statues du fronton occidental étaient dans un tel état de ruine, *so ruined*, que le voyageur anglais n'a pas cru possible d'en donner le dessin et qu'il a préféré substituer à une reproduction jugée trop ingrate une restauration de fantaisie[3]. On tient de M. Fauvel que le Neptune, après sa chute provoquée par les ouvriers de Morosini, demeura gisant à terre, les pieds en l'air et la tête ensevelie dans un monceau de décombres. Cette posture parut indécente aux Turcs; ils détournèrent la statue, en brisèrent les membres, et firent de la chaux avec les débris[4].

1. Ainsi l'on conserve des fragments des deux chevaux dans une citerne placée au-dessous du Parthénon; à Paris, M. Lenormant a retrouvé, dans les caves de la Bibliothèque nationale, une tête qu'on croit avoir appartenu au fronton occidental. Quelques autres fragments seront mentionnés plus loin.

2. L'auteur des *Antiquities of Athens* arriva à Athènes le 17 mars 1751 et il y demeura jusqu'à la fin de 1753, comme il nous l'apprend lui-même dans la préface de son ouvrage.

3. *Antiquities of Athens*, t. II, ch. I, pl. III.

4. Mémoires de Fauvel, cités par Otfried Müller, *de Phidiæ vit. et op.*, p. 92.

J'arrive aux circonstances qui ont amené à Londres les statues du Parthénon. Les poëtes, lord Byron à leur tête, n'ont pas épargné à lord Elgin les invectives pour la spoliation du temple de Minerve. Tout le monde à lu la fameuse *Curse of Minerve*[1] où la muse moderne prend en main la vengeance des antiques divinités contre un profanateur de ruines. On a fait du pair écossais quelque chose comme un nouvel Erostrate ou l'émule des Goths et des Vandales[2]. Aujourd'hui encore, les colères des voyageurs et des archéologues contre lord Elgin ne sont pas apaisées, et M. de Laborde armait naguère sa Némésis de nouvelles sévérités contre la mémoire de l'homme qui avait été de son vivant si maltraité. Je ne prendrai pas la défense de lord Elgin contre l'émotion de ses accusateurs. Cette émotion, sans doute, n'a pas tout à fait tort. Sans contredit, les pures filles de Phidias avaient une demeure plus belle sous le beau ciel doré de l'Attique, au milieu des débris qu'elles éclairaient de leur beauté mutilée, mais divine encore, que parmi les brumes de Londres, au rez-de-chaussée d'un musée moderne. De plus, il était cruel de dépouiller un peuple esclave des seuls trésors que le temps lui eût laissés et, pour ainsi dire, de l'unique héritage qu'il eût conservé dans son abaissement de la gloire de ses ancêtres. La condamnation portée contre lord Elgin, et dont sa mémoire est demeurée atteinte, serait complétement juste si les Grecs d'alors eussent été dignes d'apprécier la beauté

1. *La Malédiction de Minerve.* Voyez les œuvres de lord Byron.
2. *Quod non fecerunt Gothi, hoc fecerunt Scoti*, mot de lord Byron.

des sculptures qu'on leur enlevait ainsi, et s'il leur eût été possible de les protéger contre les outrages de leurs maîtres étrangers. Ces outrages ont pour témoin Chandler qui les a signalés dans la relation de ses voyages. « Il est à regretter, dit-il, que d'aussi admirables sculptures que celles qui existent encore autour de cet édifice (le Parthénon) soient exposées à périr, comme elles l'étaient incessamment, par l'effet d'un mépris ignorant ou d'une brutale violence. Nombre de pierres sculptées ont déjà disparu; d'autres, qui gisaient au milieu des ruines, excitaient notre indignation contre la barbarie qui s'exerçait journellement à les défigurer[1]. » Le peuple grec lui-même, affranchi d'esclavage, n'a pas montré pour les *pierres sculptées* beaucoup plus de respect que n'en avaient eu les Turcs, s'il est vrai, comme le raconte M. About dans *la Grèce contemporaine*, qu'il ait mutilé à plaisir une statue de notre David et transformé en cible la stèle funéraire d'Otfried Müller, de ce Grec né en Allemagne, enseveli à Athènes dans sa vraie patrie[2]. Quoi qu'il en soit, la crainte de voir périr les chefs-d'œuvre de Phidias ne dut pas être étrangère à la résolution prise par lord Elgin d'enlever ces précieux marbres. Le peintre Haydon nous apprend dans son autobiographie que l'intention de lord Elgin n'était d'abord que de faire dessiner et mouler les sculptures qu'il s'est depuis appropriées. « Mais, dit Haydon,

1. *Voyage en Grèce*, ch. x.
2. Otfried Müller est mort à Athènes le 26 août 1840. Une vue de son tombeau a été placée par M. de Laborde en tête de son livre d'*Athènes aux* xve, xvie, etc.

quand ses artistes lui apprirent les ravages commis par les Turcs, et ajoutèrent que, pendant leur séjour, ils les voyaient dégrader des morceaux de sculpture, tirer des coups de fusil sur les marbres, et en faire des matériaux pour bâtir des maisons; quand il vit aussi que d'un temple entier, qui existait près de l'Ilyssus au temps de Stuart, il ne restait pas une seule pierre[1]; quand il apprit que tous les voyageurs anglais qui venaient à Athènes, avec leur passion naturelle pour les petits cailloux, cassaient des bras et des nez pour les emporter comme des curiosités, il arriva naturellement à conclure qu'à ce train de vandalisme, au bout de cinquante ans, il resterait à peine un morceau d'architecture ou de sculpture[2]. »

Mais quand même on contesterait à lord Elgin la nécessité du moyen héroïque employé par lui pour sauver d'une destruction totale les vestiges du ciseau de Phidias, il faudrait encore reconnaître à sa décharge que l'invention du procédé ne lui appartenait pas et qu'il avait été mis en pratique longtemps avant lui. Dans un livre publié en 1634, Peacham, cité par M. de Laborde[3], parlait déjà de *transplanter la Grèce en Angleterre*. A cette

1. Voyez sur ce temple, que Stuart et Spon ont pris pour celui de Cérès Agrotère, *The Antiquities of Athens*, t. I, chapitre II du livre. Le même monument a été désigné sous le nom de temple de Triptolème. M. de Nointel y fit dire la messe par son chapelain pendant son séjour à Athènes. Voyez l'ouvrage de M. de Laborde, t. I, p. 126, à la note.

2. Passage traduit dans le *Journal des Débats*, par M. John Lemoinne.

3. Tome I, p. 67, note.

époque, de riches amateurs anglais, entre lesquels il faut compter le comte d'Arundel, qui enleva à la France les marbres connus depuis sous le nom de *marbres d'Arundel* ou *d'Oxford*[1], entretenaient dans le Levant des agents chargés de leur recueillir des antiquités. Ces émissaires se rendirent plus d'une fois coupables de mutilations qui ont été signalées par d'autres voyageurs : on cite, entre autres, un Apollon de Délos, qu'ils scièrent en deux du haut en bas, afin d'en enlever une moitié[2]. Et les Anglais ne furent pas seuls à commettre de pareils actes. Le célèbre ambassadeur de France, le marquis de Nointel lui-même, à qui nous devons les dessins du Parthénon tel qu'il était en 1674, n'agissait guère différemment; outre son peintre Jacques Carrey et un peintre de paysage, il menait à sa suite d'autres compagnons de voyage qui n'étaient rien moins qu'artistes; c'étaient quatre manœuvres dont l'office consistait à détacher les bas-reliefs, à dégrossir les fragments, pour les rendre plus portatifs et en enrichir ses collections. « Quelque opinion que l'on ait, dit à ce sujet M. de Laborde, sur ce genre de procédés, il est incontestable qu'enlever les monuments, au lieu de les dessiner, était un mode d'investigation permis et avoué[2]. »

Voilà donc lord Elgin, de l'aveu même d'un de ses détracteurs, en brillante et nombreuse compagnie sur ce

1. Ces marbres précieux pour la chronologie allaient devenir la propriété du célèbre Peiresc qui, lui aussi, entretenait des agents dans le levant pour y rechercher les antiquités, lorsqu'un agent du comte d'Arundel parvint à les détourner au profit de ce dernier, comme on le voit dans la *Vie de Peiresc* par Requier, p. 236.

2. Comte de Laborde, t. I, p. 69.

piédestal de mépris où le poëte anglais voulait sceller sa statue, et où MM. Beulé et de Laborde ont récemment écrit leurs anathèmes au-dessous de ceux qu'y avaient gravés Byron et Chateaubriand. Je pense, quant à moi, que lord Elgin a sauvé peut-être de la destruction les restes de l'œuvre de Phidias, et qu'il les a certainement révélés à l'Europe, qui les méconnaissait avant lui. Sur ce dernier point, on verra tout à l'heure si j'ai tort.

En se rendant à son ambassade de Constantinople, lord Elgin, qui avait relâché à Palerme, où il avait été encouragé par sir William Hamilton dans son projet de rapporter de Grèce des dessins et des moulages, avait pris avec lui, de la même façon que le marquis de Nointel avait autrefois engagé Jacques Carrey, un artiste de talent, du nom de Jean-Baptiste Lusieri, auparavant peintre du roi des Deux-Siciles. Lusieri se rendit de Constantinople à Athènes pendant l'été de 1800; il y avait été précédé par deux architectes, deux mouleurs, et par un peintre de figures, tous engagés à Rome par M. Hamilton pour ce voyage[2]. Ces artistes trouvèrent d'abord quelque difficulté à remplir la mission qui leur était confiée; ils n'obtenaient qu'à grand prix d'argent la permission de pénétrer dans l'Acropole et d'y dessiner. Mais l'année suivante, l'ambassadeur profita de l'étroite alliance qui existait à ce moment-là entre l'Angleterre et la

1. Comte de Laborde, ouvrage cité, t. I, p. 155.

2. *Report from the select Committee on the earl of Elgin's collection of sculptured marbles,* London, 1816, p. 3; *The Elgin and Phigaleian marbles in the British museum,* by Sir Henry Ellis, London, 1846. — Les deux architectes se nommaient, l'un Balestra, et l'autre Ittar; le peintre, Théodore.

Porte Ottomane, pour se faire donner un firman qui leva tous les obstacles[1]. Ce firman, dont nous possédons la traduction anglaise, imprimée à la suite du rapport fait par le comité chargé d'examiner, en 1816, la valeur des marbres d'Elgin, fut porté à Athènes par le chapelain de l'ambassade. Il ordonne au vaiwode, de la part de Caïmacan-Pacha, qui faisait alors les fonctions de grand-vizir (le grand-vizir était à ce moment en Égypte), d'accorder aux artistes de lord Elgin toutes les facilités qu'ils demanderaient pour *pénétrer dans la citadelle d'Athènes, y élever des échafauds autour de l'ancien temple des idoles, mouler en gypse ou en plâtre les figures et ornements sculptés, pratiquer, s'ils le jugeaient nécessaire, des fouilles dans les fondations, afin d'y découvrir les inscriptions qui pourraient être enfouies dans les décombres,* de n'apporter aucune interruption, aucun empêchement à leurs travaux, et, *s'ils désirent enlever quelques morceaux de pierre portant des inscriptions ou des figures, de n'y faire aucune opposition*[2]. Une autorisation aussi étendue laissait le champ libre à lord Elgin pour appliquer sur la plus grande échelle un système de dévastation régulière partout où il lui conviendrait. Par ses ordres, quatorze métopes de l'entablement du Parthénon, quarante morceaux de la frise extérieure de la cella, formant plus de deux cents pieds de

1. *Report from the select Committee,* etc., p. 4.

2. «... And that, when they wish to take away any pieces of stone with old inscriptions or figures thereon, that no opposition be made thereto.»

(*Report from the select Committee,* etc., Appendix, p. 69.)

bas-reliefs, dix-sept statues ou fragments de statue des frontons furent enlevés avec grand'peine et à grands frais de la place qu'ils occupaient[1]. Il paraît bien qu'on ne prit pas toutes les précautions nécessaires pour éviter d'endommager l'édifice ainsi dépouillé de ses ornements les plus précieux. « Des ouvriers, dit Chateaubriand, ont d'abord brisé l'architrave et jeté en bas des chapiteaux ; ensuite, au lieu de faire sortir les métopes de leurs coulisses, les barbares ont trouvé plus commode de rompre la corniche[2]. » Ces faits ne doivent pas être imputés directement à lord Elgin ; néanmoins, il demeure jusqu'à un certain point responsable de la brutalité de ses agents et des ouvriers employés par eux. D'après le témoignage de M. Hamilton[3], le peuple d'Athènes vit avec indifférence la spoliation autorisée par le firman de la Porte, et aucune marque de mécontentement ne vint troubler les ouvriers, qui étaient eux-mêmes des Grecs, pendant le long espace de temps que dura le travail de l'enlèvement et du transport des marbres sur les navires.

L'embarquement de la plus grande partie de ces ri-

1. Il n'est question ici que des marbres enlevés du Parthénon. La collection de lord Elgin en contient d'autres, comme on sait, qui proviennent du temple de la Victoire, de l'Erechthéion et de plusieurs autres monuments.

2. *Itinéraire de Paris à Jérusalem,* t. I, p. 146, de l'édition de Ladvocat. Paris, 1829.

3. *Report from the select Committee,* etc., minutes of evidence, p. 26. — William Richard Hamilton, qui avait obtenu pour lord Elgin, du roi des Deux-Siciles, l'autorisation d'engager Lusieri, et qui avait rejoint ensuite l'ambassadeur à Constantinople, est le même qui fut si connu comme ministre d'Angleterre à Naples.

chesses de l'art, dépouilles opimes d'un peuple jadis grand, et leur départ du Pirée pour l'Angleterre, eurent lieu en 1802. Mais, à défaut de ces Grecs esclaves qui se laissaient dépouiller en silence, il sembla que Minerve, ou quelque autre divinité protectrice d'Athènes, voulût venger sur les barbares du Nord, profanateurs et spoliateurs des anciens temples, le larcin fait à la ville de Cécrops.

L'un des navires qui emmenaient ainsi en captivité les images des héros et des dieux de la Grèce antique, *le Mentor*, fit naufrage près de l'île de Cérigo. Il fallut chercher des plongeurs pour repêcher ces marbres submergés qui paraissaient fuir au fond de la mer la honte et l'ennui d'un exil chez les barbares. On comprend que ce travail fut long et difficile. Enfin, après beaucoup de peine et une dépense considérable, on parvint à retirer de l'eau et à transporter à Malte, d'où elle fut dirigée ensuite sur l'Angleterre, la précieuse cargaison. Pour comble de tribulations, à l'époque où ces trésors ainsi conquis sur Minerve et reconquis sur Neptune débarquaient enfin sur le sol anglais, leur infortuné propriétaire était, avec d'autres étrangers illustres, retenu en France par une mesure de Bonaparte. Ce fut pendant cette détention que lord Elgin reçut du gouvernement français, pour l'acquisition de sa collection de marbres, des offres considérables et qui dépassaient le prix qu'il obtint depuis en Angleterre. Soit patriotisme, soit toute autre raison, il refusa de vendre à une nation étrangère ces trésors dont il savait estimer la valeur. Toute la conduite de lord Elgin témoigne en lui de la noble

ambition de servir le progrès des beaux-arts dans sa patrie, en dotant l'Angleterre d'une collection sans rivale des plus admirables antiques. De retour dans ses foyers, il fit à Londres une exposition publique de ses marbres; mais l'accueil que les chefs-d'œuvre de Phidias trouvèrent d'abord dans le public n'était guère propre à satisfaire leur possesseur et à le dédommager de ses peines. On contesta d'abord aux statues du Parthénon l'honneur d'appartenir à l'époque de Périclès; on voulut n'y voir, avec Spon et Wheler, que des ouvrages du temps de la décadence romaine; Adrien, disait-on, les avait placés dans les frontons que Phidias avait laissés vides.

Cette objection ne pouvait s'appliquer qu'aux ouvrages en ronde bosse, et ne regardaient pas les sculptures de haut ou bas-relief : celles-ci étaient évidemment contemporaines de l'édifice; mais on se servait d'un autre argument pour les déprécier. Dans un ouvrage publié, en 1809, par la Société des Dilettanti, sur les antiques les plus remarquables des diverses collections de la Grande-Bretagne, tandis que les statues du Parthénon ne sont pas même mentionnées, les bas-reliefs du même temple sont traités avec un respect très-léger. Suivant les auteurs de ces *Specimens*, Phidias avait pu donner, en effet, les dessins d'après lesquels avaient été exécutées les sculptures des frises du temple de Minerve; mais ces morceaux de sculpture architectonique exécutés par des ouvriers à peine dignes du nom d'artistes, et destinés seulement à produire des effets de perspective, n'étaient nullement propres à donner une idée des talents du

maître, et ne pouvaient jeter que peu de lumière sur les détails importants de son art[1].

Si lord Elgin avait compté produire un grand effet par l'exposition des objets de sa découverte, la froideur du public dut lui faire éprouver un amer et cruel désappointement; et s'il n'en arriva pas à douter lui-même de la valeur de sa collection, il est certain qu'il hésita à en proposer l'acquisition à son gouvernement, de peur sans doute de voir son offre rejetée ou de ne pas trouver un prix égal à ses sacrifices. Mais l'Angleterre ne devait pas toujours être aveugle aux beautés de l'œuvre de Phidias. Les yeux s'ouvrirent peu à peu, et parmi ceux qui contribuèrent à en faire tomber les écailles, il faut compter en première ligne le peintre Haydon. Cet artiste, un de ces génies incomplets, chez qui la faculté de concevoir est paralysée par une impuissance fatale d'exécution; qui, durant une vie inquiète, terminée en 1846 par le suicide, rendit à l'art, par ses leçons, les services qu'il ne pouvait lui rendre par ses ouvrages, professait une admiration passionnée pour les statues du Parthénon : il mit tout en œuvre pour inoculer son enthousiasme à ses compatriotes. Plein des chefs-d'œuvre qu'il ne cessait de visiter et de dessiner, il en parlait à tout venant et proclamait leur supériorité sur tout ce qui reste de l'art antique; il produisit une révolution dans les arts par le détrônement de l'Apollon, regardé alors comme le chef-d'œuvre de la sculpture et le type suprême du beau, au

1. *Specimens of ancient sculpture selected from different collections in Great-Britain,* London, 1809.

profit de nouveaux chefs-d'œuvre d'un art moins systématique et d'une beauté plus vivante. Il faut croire cependant, pour l'honneur du goût anglais, que Haydon ne fut pas le seul à reconnaître la beauté merveilleuse des marbres d'Elgin, comme on commençait à les appeler. Des étrangers visitaient aussi la collection du noble lord et savaient l'apprécier. On connaissait en France les marbres du Parthénon, et on attribuait ces sculptures à leur véritable auteur; un article du *Moniteur* (20 avril 1811), signé Castellan, appelle les marbres du Parthénon *les seuls ouvrages de Phidias dont l'originalité soit bien constatée*. Dans une lettre écrite peu de temps après la publication de son fameux *mémorandum* (1811), lord Elgin parle lui-même avec complaisance de l'estime qu'on faisait chez nous de ces marbres; il se félicite aussi des témoignages d'admiration pour sa collection qui lui arrivaient de tous côtés de la part de tous les artistes *sans exception*, et des hommes de goût et de littérature[1].

L'état de fortune de lord Elgin ne lui permettait pas de faire hommage à sa nation de sa collection d'antiques. Lorsqu'il en voulut, pour la première fois, faire proposer l'acquisition au Parlement, en 1811, M. Perceval, à qui l'on s'adressa, offrit de demander au Parlement la somme de 30,000 liv. st. (750,000 francs). Une telle somme, loin de représenter la valeur des marbres, était même insuffisante pour couvrir lord Elgin des dépenses qu'avaient occasionnées leur enlèvement

1. *Report from select*, etc., p. 63, dans l'appendice.

du Parthénon et leur transport à Londres. Les choses en restèrent là, et ce ne fut qu'en 1815 que lord Elgin fit une seconde démarche. Dans l'intervalle, la collection s'était augmentée de plusieurs pièces envoyées d'Athènes par Lusieri, qui continuait d'y résider aux gages de Sa Seigneurie[1]. Le chiffre des dépenses s'était accru de son côté. En même temps, de nouveaux suffrages étaient venus consacrer la renommée des marbres athéniens. Le célèbre Canova, après avoir visité Burlington-House, pendant un voyage qu'il fit à Londres, vers la fin de 1815, avait écrit à lord Elgin une lettre où respirait le plus vif enthousiasme. L'autorité d'un pareil témoignage était incontestable. Lord Elgin ayant adressé sa pétition à la Chambre des communes, le 14 février 1816, un comité fut nommé pour examiner le mérite de la collection et en évaluer le prix. Devant ce comité, présidé par sir Henry Bankes, furent appelés, comme experts, les artistes les plus célèbres et les amateurs les plus distingués de la Grande-Bretagne. Je dirai tout à l'heure quels furent, sur la question d'art, les sentiments de ces hommes éminents, au nombre desquels figurent les Nollekens, les Wetsmecoat, les Chantrey, les Lawrence, les Benjamin West, etc. Quant à la question d'argent, elle fut débattue entre M. Hamilton, fondé de pouvoirs de lord Elgin, M. Payne Knight et le comte

1. Parmi les articles ajoutés à la collection de lord Elgin par les soins de Lusieri, et qui furent apportés à Londres en 1812, il faut noter la partie supérieure du torse de Neptune, le fragment de tête de Minerve, les deux têtes de chevaux, trois métopes, des fragments de la frise, etc.

d'Aberdeen. M. Hamilton présentait un compte d'après lequel les sommes dépensées par lord Elgin, pour réunir et transporter sa collection, s'élevaient à 51,000 liv. st., c'est-à-dire à 1,275,000 francs de notre monnaie. Il demandait, au nom de lord Elgin, 60,800 liv. st., ou 1,520,000 francs pour la totalité des marbres, plâtres, dessins, etc., qui formaient la collection. On chercha des points de comparaison dans les prix d'acquisition des statues d'Égine, devenues récemment la propriété du prince de Bavière, et des bas-reliefs de Phigalie, achetés par le gouvernement anglais[1]. Les estimations faites d'après ces données s'élevèrent : celles de M. Knight, à 25,000 liv. st. (625,000 francs); et celles de lord Aberdeen, à 35,000 liv. st. (875,000 francs). Cette dernière estimation fut celle à laquelle on s'arrêta, et, lord Elgin ayant accepté la somme proposée, les marbres du Parthénon devinrent la propriété de la nation anglaise. Lord Elgin, qui, si l'on en croit Haydon, aurait pu les vendre le double à Bonaparte, restait en perte de 16,000 liv. st. (400,000 francs) sur ses dépenses. Si la cupidité avait été un des mobiles de lord Elgin dans l'entreprise qu'il fit de doter sa patrie d'une collection unique de chefs-d'œuvre de la plus belle époque de l'antiquité, il fut bien trompé dans ses calculs, et il faut avouer que, pour un diplomate, il n'avait pas montré, dans cette occasion, la prudence du métier. Beaucoup d'ennuis, de

1. Les marbres de Phigalie ont été achetés 15,000 liv. st. (375,000 francs), par ordre du prince régent d'Angleterre, en 1814; et les marbres d'Égine, 6,000 liv. st. (150,000 francs), par le prince royal de Bavière.

dégoûts, sa fortune compromise, tels furent pour lui les résultats d'une entreprise commencée sans encouragement et poursuivie à grand'peine au milieu des difficultés de toutes sortes ; et après tout cela, les ardentes invectives d'une muse immortelle ont poursuivi et poursuivront son nom dans la plus lointaine postérité. Quelle récompense de tant d'efforts et de sacrifices !

CHAPITRE II

DE L'AUTHENTICITÉ DES MARBRES DU PARTHÉNON COMME OUVRAGES DE PHIDIAS OU DE SON ÉCOLE.

La discussion qui s'éleva en Angleterre au sujet des marbres d'Elgin, avant leur acquisition par l'État, marque une époque nouvelle dans la connaissance de l'art antique. Pour apprécier la valeur pécuniaire de ces marbres, il fallait être auparavant fixé sur leur mérite au point de vue de l'art. Leur authenticité, comme œuvres de Phidias ou de son école, était un point important du débat. On dut établir une comparaison entre ces sculptures et les chefs-d'œuvre antiques déjà connus. Ce fut aussi la tâche de la commission de prononcer sur cette double question. Les avis ayant été partagés, comme nous allons le voir, Visconti, dont la célébrité était européenne et la compétence incontestée, fut appelé de Paris par le gouvernement anglais, pour décider en dernier ressort. L'impression que cet antiquaire éprouva à la vue des marbres du Parthénon fut tout en faveur de l'authenticité de ces marbres et tout à la gloire de Phidias [1].

1. Les *Mémoires* de Visconti sur les marbres d'Elgin furent imprimés à Londres pour la première fois, dans la traduction anglaise,

J'aurai à parler souvent de cette discussion célèbre, qui fit époque dans l'histoire de l'art, et de laquelle date une nouvelle manière d'envisager la sculpture antique et de comprendre le rôle de Phidias. Ce fut un beau moment que celui où une grande nation fit trêve aux débats politiques pour écouter un débat relatif à quelques fragments de marbre rapportés d'un pays lointain par un amateur de vieilles pierres, et fit une grande affaire de savoir si ces marbres mutilés avaient reçu, il y a plus de vingt-deux siècles, leur empreinte de la main d'un artiste souverain. Mais la discussion ne se renferma pas à Londres dans les bureaux de la Chambre des communes; les savants de l'Europe y prirent part avant et après l'acquisition par le gouvernement anglais des marbres d'Elgin. Je dirai quelque chose des opinions qui se sont produites alors et depuis, tant à Londres qu'en France et en Allemagne, sur l'authenticité et la beauté des sculptures de Phidias.

J'ai parlé de la méprise de Spon, qui avait vu des ouvrages de l'époque d'Adrien dans les statues des frontons du temple de Minerve. En comparant aux médailles de cet empereur et de sa femme Sabine deux figures du fronton occidental, celles mêmes qu'on voit encore aujourd'hui décapitées dans un angle de ce fronton, le savant lyonnais avait cru reconnaître dans ces figures une ressemblance avec les deux figures impé-

en 1816, par les soins de lord Elgin à qui l'auteur les avait envoyés. L'édition française, avec des additions et corrections, a été publiée après la mort de Visconti, par sa veuve, en 1818.

riales : c'était sans aucun doute une erreur[1]. Nous ne pouvons aujourd'hui, puisque les têtes manquent à ces statues, vérifier s'il y avait én effet quelque rapport entre leurs traits et ceux des médailles auxquelles Spon les a comparées ; mais Stuart, qui a vu et dessiné ces figures, n'y a nullement reconnu cette ressemblance observée par Spon. Au contraire, il rappelle la surintendance donnée à Phidias par Périclès sur la construction du Parthénon et des autres édifices bâtis à cette époque, et paraît ranger les sculptures des frontons dans la même catégorie que celles des frises évidemment contemporaines du temple lui-même[2]. L'opinion de Chandler ne diffère de celle de Stuart que par une concession faite à l'opinion de Spon ; d'après Chandler, les prétendues figures d'Adrien et de Sabine, si tant est qu'elles aient existé dans le fronton, avaient pu y être introduites postérieurement aux autres statues[3]. Mais pour qu'un tel système pût être soutenu, il faudrait qu'on pût remarquer une différence de style entre les statues dont il s'agit ici et les autres figures du fronton : c'est ce qui n'est pas. D'autres voyageurs, parmi lesquels M. de Chateaubriand, ont répété d'après Spon que les sculp-

1. *Voyages de Spon,* La Haye, 1724, t. II, p. 84 et 85.—Les têtes de ces statues ont été enlevées du tronc. Celle de la femme passe pour avoir été longtemps dans la maison du consul de France à Athènes, M. Fauvel. On doute cependant que la tête possédée par Fauvel eût réellement l'origine que lui attribuait ce savant. La tête de l'homme doit avoir été enlevée vers 1803. Dodwell la possédait en 1819. Voyez *A Tour through Greece,* vol. I, p. 325.

2. *The Antiquities of Athens,* London, 1762, t. II, ch. I, p. 5.

3. *Voyage en Grèce,* ch. X.

tures du Parthénon dataient du siècle d'Adrien, *époque du renouvellement de l'art*, dit l'auteur de l'*Itinéraire*, qui traite aussi ces sculptures d'*excellentes*[1]. M. de Chateaubriand, voyageant en Grèce après la dévastation opérée à Athènes par lord Elgin, n'avait pas, lorsqu'il écrivait, vu les sculptures du Parthénon, et il en parlait d'après la renommée. Au reste, le texte est ici corrigé par une note. Dans cette note, ajoutée plus tard, M. de Chateaubriand revient à l'opinion de Chandler, que ces figures d'Adrien et de sa femme ont pu être intercalées entre des statues plus anciennes, et il déclare ne pouvoir se persuader que Phidias eût laissé nus et vides les frontons du temple qu'il était chargé de décorer. On voit par ces exemples l'influence des opinions reçues et combien il est difficile, même aux meilleurs esprits, de se soustraire à une erreur accréditée.

La première question à résoudre par les membres de la commission anglaise regardait donc la date des sculptures soumises à son examen. Une fois l'époque à laquelle il convenait de les rapporter déterminée, elles devaient acquérir un prix extraordinaire ou retomber dans la classe commune des antiques. En effet, le passage de Plutarque qui concerne la participation de Phidias aux travaux exécutés par l'ordre de Périclès était formel, et déjà Stuart l'avait heureusement rappelé. S'il était une fois établi que les statues du Parthénon étaient contemporaines de l'édifice, non-seulement on possédait en elles des ouvrages de la plus belle époque de l'art, mais

1. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Ladvocat, t. I, p. 139.

l'art et peut-être le travail de Phidias, du plus grand sculpteur qui ait existé jamais, devaient s'y reconnaître, et les marbres d'Elgin devenaient, dès ce moment, les monuments les plus précieux qui nous restassent de l'antiquité. L'existence de statues du temps d'Adrien, telles que, par exemple, l'Antinoüs, fournissait un moyen de comparer le style de cette époque de l'art avec celui des nouveaux marbres. La différence dut paraître évidente, et le jugement ne pouvait être longtemps douteux. Aussi ne semble-t-il pas que l'authenticité des marbres d'Elgin comme ouvrages de l'époque de Phidias ait rencontré beaucoup d'opposition parmi les artistes appelés à déposer devant la commission d'examen. M. Payne-Knight soutint seul que quelques-unes, sinon toutes les statues du fronton, étaient du siècle d'Adrien, sans en donner d'autre raison qu'une prétendue différence de style entre plusieurs de ces figures et les sculptures qui étaient évidemment contemporaines du temple; il attribuait ces dernières, c'est-à-dire les bas-reliefs, à Ictinus et à Callicrate ou à leurs ouvriers [1]. M. William Wilkins émit une opinion analogue relativement aux auteurs des sculptures; il prétendait, non à tort d'ailleurs, que dans l'antiquité la profession de sculpteur avait souvent marché de pair avec celle d'architecte. Néanmoins, M. Wilkins accordait que Phidias avait pu donner les dessins de sculptures exécutées ensuite par les architectes [2]. Mais Visconti, frappé de la beauté des sta-

1. *Report*, etc., p. 39 et suiv.
2. *Ibid.*, p. 46.

tues, ne craignit pas d'attribuer à Phidias la composition tout entière et une partie de l'exécution des sculptures du Parthénon. Voici ce qu'on lit dans le Mémoire qu'il rédigea alors et qui fut publié deux ans après par sa veuve, après la mort de l'illustre archéologue : « En visitant les marbres sculptés que mylord comte d'Elgin a fait transporter d'Athènes à Londres, le connaisseur est certain d'avoir sous les yeux plusieurs de ces ouvrages précieux qui, conçus et dirigés par Phidias, et exécutés en partie par son ciseau, ont fait pendant plus de sept cents ans l'admiration du monde ancien, et que du temps de Plutarque, c'est-à-dire au siècle de Trajan, on regardait comme inimitables par leur grâce et leur beauté, μορφῇ δ'ἀμίμητα ἔργα καὶ χάριτι[1]. »

Si l'on compare les prétendues figures d'Adrien et de Sabine, dans le dessin que nous en a donné Stuart[2], avec les traits de cet empereur et de cette impératrice tels qu'on les trouve dans l'*Iconographie romaine* de Visconti, on y cherchera vainement, je crois, la ressemblance qui avait frappé Spon. On ne comprend pas trop, d'ailleurs, comment, à la distance où ce dernier était des statues dont il parle, il aurait pu se faire de leurs traits une idée exacte. La teinte plus blanche qu'il a cru remarquer dans les statues des frontons, en les compa-

1. *Mémoires sur des ouvrages de sculpture du Parthénon*, etc., Paris, 1818, p. 2. Telle est aussi l'opinion de Quatremère de Quincy, dont l'enthousiasme dépasse encore celui de Visconti. Voyez *Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova*, Rome, 1818, p. 71 et suiv. et *passim*.

2. *The Antiquities*, etc., t. II, pl. 9.

rant au reste de l'édifice, ne saurait être admise en preuve que ces statues sont d'une date plus récente; car, à supposer que l'observation du voyageur fût juste, les couleurs dont on sait maintenant que le Parthénon a été autrefois revêtu avaient pu laisser des traces qui auront trompé l'œil de Spon d'autant plus aisément qu'on ne soupçonnait même pas de son temps la polychromie des édifices grecs. Un autre argument peut être puisé contre ce système dans le silence même de Pausanias. En effet le Périégète, qui paraît avoir été contemporain d'Adrien et qui ne manque pas de nous entretenir des embellissements qu'Athènes devait à ce prince, n'aurait pu omettre un travail tel que la décoration des frontons du Parthénon, si ce travail eût été accompli de son temps et par l'ordre d'Adrien.

Pour en finir avec une opinion que rien n'autorise et qui, du reste, n'est plus soutenue aujourd'hui par personne, je dirai qu'un homme très-compétent, M. Cockerell, l'un des heureux voyageurs à qui l'on doit la découverte des statues d'Egine et des marbres de Phigalie, a examiné de près les deux statues restées à Athènes et n'a pu y découvrir aucune différence de style avec les autres statues qui ont été transportées à Londres. Ces deux figures n'ont donc pas été intercalées entre les autres, comme l'avaient supposé Chandler et Chateaubriand, mais toutes les statues des frontons sont du même temps, et ce temps ne saurait être celui d'Adrien.

Mais un autre système a été avancé par Hirt, dans son *Histoire de l'architecture*, et a eu pour réfutateur

Otfried Müller, dans un de ses mémoires sur Phidias [1]. D'après ce système, la décoration des frontons laissés nus par Phidias serait due, non à l'empereur Adrien, mais à l'orateur Lycurgue; et les statues que nous admirons seraient l'œuvre, non d'un artiste de la décadence, mais d'un des sculpteurs grecs les plus célèbres après Phidias, c'est-à-dire de Praxitèle, contemporain de Lycurgue. On sait que l'orateur Lycurgue, qui mourut la 2e année de la 114e olympiade (323 ans avant J.-C.), le plus grand, et, suivant Bœkch, le seul financier de l'antiquité, rendit à Athènes, sur le penchant de sa décadence, une prospérité nouvelle, et qu'après avoir relevé les finances de sa patrie par la sagesse et l'habileté de son administration, il voulut, à l'exemple de Périclès, employer ses économies à des travaux publics. Dans le système qui fait honneur à Lycurgue de l'achèvement du Parthénon, Périclès, interrompu par la guerre du Péloponèse, n'aurait pu mettre la dernière main à ce monument, et, depuis la mort de ce grand homme jusqu'au temps de Lycurgue, les malheurs de la patrie, l'épuisement des finances, auraient maintenu son œuvre à l'état d'imperfection. Il est bien vrai que plusieurs ouvrages commencés par Périclès ont été terminés par Lycurgue, mais le Parthénon ne saurait être du nombre de ces ouvrages, et Müller en donne une raison très-forte. Outre que les travaux de cet orateur financier avaient, en général, plutôt l'utilité pour but que l'embellissement, il est très-remarquable que, dans le fameux

1. *De Phid. vit. et op.*, p. 68.

décret rendu en son honneur et qui nous a été conservé par l'auteur des *Vies des orateurs* attribuées à Plutarque, le Parthénon ne figure en aucune façon sur la liste des monuments qu'Athènes devait à son administration : oubli tout à fait inconcevable si, comme on l'a prétendu sans preuve aucune, Lycurgue avait été pour quelque chose, si peu même que ce fût, dans la construction ou la décoration d'un édifice aussi célèbre que le Parthénon. L'opinion de Hirt ne repose donc pas sur des bases plus solides que celle de Spon.

Une autre objection a été opposée à ceux qui, dès 1816, prétendaient que les statues et les bas-reliefs du Parthénon devaient être attribués à Phidias, ou tout au moins à ses élèves. La perfection même de ces sculptures a été invoquée comme preuve négative. Comment un travail d'une délicatesse si grande aurait-il pu appartenir à un art encore imparfait tel que pouvait l'être celui de Phidias? On voit ici l'influence du système aussi faux qu'ingénieux et brillant donné par Winckelmann sous le nom d'*Histoire de l'art*. L'antiquité tout entière se lève pour répondre et pour témoigner par ses suffrages que le génie de Phidias était autre chose qu'un mélange de sublimité et de barbarie. Je ne répéterai pas les éloges, déjà cités dans la première partie de cette étude, que tant d'auteurs anciens ont prodigués au plus grand des sculpteurs. Je me contenterai de rappeler, avec Visconti, l'opinion de Démétrius de Phalère, contemporain de Praxitèle, qui loue, dans les ouvrages de Phidias, la réunion du grandiose (μεγαλεῖον) à une finesse exquise (ἀκριβές). La délicatesse du ciseau de Phidias était égale à la

grandeur de son génie. Quant à ceux qui argumentent d'une différence de style qu'on observe entre les statues du fronton et les sculptures des frises pour conclure à une différence de date, on leur a répondu que cette différence ne consiste que dans la manière de traiter, d'une part, la ronde bosse, et, de l'autre, le relief. On comprend que ce dernier genre de sculpture doive avoir ses règles particulières. Il est certain, d'ailleurs, que la vaste décoration du Parthénon est l'ouvrage de plusieurs mains, bien que d'une direction unique. Je dirai ailleurs quelles parties doivent être attribuées de préférence à Phidias, quelles autres à ses élèves, pour l'exécution. Ce qui paraît établi, c'est, d'une part, l'unité de la conception dont on ne saurait refuser à Phidias l'honneur auquel tout annonce qu'il a droit, et, d'une autre part, la présence de sa main que la beauté particulièrement admirable de certaines parties semble attester dans l'exécution de son plan. La date des sculptures du Parthénon une fois fixée au siècle de Périclès, quel autre artiste aurait pu concevoir l'idée de cette magnifique décoration, sinon celui-là même que Plutarque nous apprend avoir été chargé par Périclès de la direction de tous les travaux entrepris sous son gouvernement? Et n'est-il pas naturel, ayant conçu l'ensemble de cette immense composition, que Phidias ait voulu en exécuter de sa main les parties jugées par lui les plus importantes? Faudra-t-il admettre, avec M. Wilkins, architecte jaloux de l'honneur de l'architecture, que les constructeurs du Parthénon en ont été aussi les décorateurs? Nous voyons bien que des sculpteurs célèbres, comme Polyclète, Scopas

et plusieurs autres, ont été à l'occasion d'habiles architectes; mais nous ne voyons pas que des hommes renommés comme architectes aient été en même temps sculpteurs éminents. Si, d'ailleurs, Phidias avait fait les dessins des sculptures du Parthénon, le moins qu'on puisse accorder, c'est qu'il en aurait dirigé l'exécution confiée aux artistes de son école. Pour ce qui est de l'opinion qui réduit le rôle de l'artiste ami de Périclès à une sorte d'inspection générale des beaux-arts, elle n'est d'accord ni avec l'idée que nous devons nous former de la grandeur et de l'universalité du génie de Phidias, ni avec ce que j'ai dit de la prééminence de la sculpture en Grèce. S'il faut craindre de donner une interprétation trop large au passage cité de Plutarque, à l'exemple de quelques écrivains qui ont fait de Phidias, aux dépens de la gloire d'Ictinus et de son collègue Callicrate, le véritable architecte du Parthénon, il faut prendre garde aussi de rabaisser Phidias à un rôle trop peu digne de lui, comme eût été celui de surveiller des ouvriers et de donner de l'activité aux travaux.

Phidias dut se concerter avec les architectes pour mettre d'accord la décoration des monuments avec le caractère de l'architecture; il a dû faire les dessins des sculptures qui devaient marier à des lignes sévères des contours harmonieux dans une composition aussi riche que grandiose, et tout porte à croire qu'il n'a pas négligé de mettre lui-même la main à l'œuvre. Le grand rôle donné à la sculpture dans les monuments de l'antiquité grecque indique suffisamment, aussi bien que l'immense renommée de Phidias, l'importance du rôle qui dut être

le sien dans la construction du Parthénon et des monuments contemporains élevés dans l'Attique. La beauté des statues des frontons et de la frise de la cella du Parthénon proclame plus haut encore, non-seulement la grandeur du génie qui en a disposé l'ordonnance à la fois si riche et si simple, mais encore l'excellence des mains qui ont donné au marbre cette vie et ces contours divins dont rien n'égale en sculpture la puissance et la grâce. Nous n'avons pas, il est vrai, la certitude, qui serait si précieuse, que le travail de Phidias est là, sous nos yeux, avec son génie et son art, dans ces étonnants débris de l'œuvre la plus magnifique ; mais autant qu'il est possible d'y reconnaître la trace encore vive d'une main incomparable, on peut dire que cette main se révèle par des miracles qui ne peuvent venir que d'elle. *Deus, ecce deus,* dit-on, comme malgré soi, en admirant au Musée britannique les statues du Parthénon, surtout celles du fronton oriental. Phidias a pu se contenter d'indiquer à ses collaborateurs les sujets des métopes; on peut croire même qu'il s'est borné à tracer du doigt, sur la frise de la cella, les contours que d'autres ont ensuite sculptés sous ses yeux ; mais qui donc échapperait au besoin d'adorer la trace de son ciseau dans la figure du *Thésée*, ce chef-d'œuvre de la sculpture, et dans ces statues des *Parques,* dont les draperies, d'une souplesse pour ainsi dire vivante, luttent de perfection avec la beauté ineffable des parties nues ?

On a dit que Phidias n'était que toreuticien et statuaire, qu'il n'était pas *sculpteur,* c'est-à-dire, suivant le sens donné à ce mot par l'antiquité, qu'il n'avait pas

travaillé le marbre. Visconti a répondu par le nom de λιθουργός donné à Phidias par Aristote, tandis qu'il appelle Polyclète ἀνδριαντοποιός ; celui-ci était *statuaire*, on sait qu'il exécutait d'ordinaire ses ouvrages en bronze. Nous savons d'ailleurs, par Pausanias et Pline, ainsi qu'on a pu le voir dans la première partie de cet ouvrage, que Phidias a fait au moins deux statues de marbre. Pour moi, je suis convaincu que Phidias n'avait négligé aucune partie de son art et qu'il en avait soumis aux lois de son génie le domaine entier. A ceux qui doutent qu'il ait travaillé lui-même aux sculptures du Parthénon je dirai : Allez à Londres, et, avant de prononcer votre jugement, hâtez-vous de vous rendre au Musée britannique, et là, demandez la *salle d'Elgin*. « Qui n'a pas vu les marbres d'Elgin n'a rien vu, » écrivait Canova à M. Charles Rossi. Je pense comme Canova et comme Quatremère de Quincy dans les lettres qu'il a adressées de Londres à cet artiste, lettres partout remplies du plus vif enthousiasme. Que celui qui sera digne d'admirer ces chefs-d'œuvre dise ensuite s'il est juste d'attribuer à un artiste souverain ces créations d'une beauté suprême et de reconnaître dans les formes les plus admirables que l'art ait jamais données au corps humain les traces évidentes de la plus divine main qui ait tenu dans aucun temps le ciseau de la sculpture?

Quand les anciens se trouvaient en présence d'une statue qui leur semblait de tout point admirable, sans trop raisonner de son origine, ils s'écriaient qu'elle était de Phidias, comme si ce nom était pour eux celui même

de la perfection en sculpture. Imitons les anciens et ne craignons pas d'attribuer au maître d'Athènes les ouvrages les plus parfaits qu'il ait été donné à nos siècles modernes de contempler.

CHAPITRE III

LES STATUES DU FRONTON ORIENTAL

Personne n'ignore plus aujourd'hui que les Grecs étaient dans l'usage d'orner de statues les frontons de leurs temples. Cette place dut être la première qui reçut des sculptures lorsqu'on commença d'en mettre à l'extérieur des édifices. « Le tympan, dit un critique, ce mur « uni qui cachait l'intérieur de la toiture, n'était pas « susceptible d'ornements architectoniques; mais, en « revanche, il offrait au sculpteur, au-dessus de la cor- « niche, une base étendue, profonde de plusieurs pieds « suivant la grandeur de l'édifice, et un espace triangu- « laire bien encadré par la corniche du fronton : cette « circonscription dans une place éminente invitait, pour « ainsi dire, à y déployer toutes les ressources de la « sculpture[1]. »

Le nombre des statues qui ornaient les frontons était calculé sur celui des colonnes de la façade, d'après des principes que M. Cockerell a mis en lumière dans sa description des marbres anciens du Musée britannique[2].

1. Guill. Schlegel, *Œuvres françaises*, t. II, p. 9.
2. *Description of the Collection of ancient marbles in the British Museum*, part. VI, Londres, 1830.

Au Parthénon, qui était un temple octastyle, il était de vingt à vingt-cinq figures par chaque fronton[1]. On avait eu soin d'établir une symétrie entre les groupes de statues et les dispositions de l'architecture, comme il était nécessaire dans un édifice qui devait tirer tout son effet de l'harmonie. Ce point réglé, la plus grande variété avait été apportée dans la distribution et l'exécution des figures, de façon à faire naître, non une régularité froide, mais une harmonie vivante. Rien n'avait été négligé pour produire le plus bel effet à l'œil du spectateur. On verra au sujet des figures du fronton oriental comment leur attitude avait été calculée en vue de la distance et du point d'où elles devaient être regardées. Sans aucun doute l'artiste avait aussi tenu compte des jeux de la lumière, afin que chaque heure du jour amenât autant que possible pour les statues une distribution favorable des lumières et des ombres. Ces considérations étaient dans le génie de l'art grec qui, sans cesse préoccupé de l'harmonie, ne laissait rien au hasard de ce qui pouvait contribuer à la faire naître. Afin de donner plus d'importance aux principales figures de chaque composition, le sculpteur avait mis à profit la forme triangulaire du cadre pour grandir au-dessus des autres les figures qui occupaient le centre du tympan. Les figures latérales allaient en diminuant de proportion en même temps que d'importance à mesure qu'elles s'éloignaient du centre et se rapprochaient des angles. L'attention était ainsi

1. Il était de onze à quinze dans le temple hexastyle d'Olympie et dans le temple également hexastyle d'où ont été tirés les marbres d'Égine.

appelée sur les principaux acteurs de la scène représentée, sans que cette licence habile eût rien de choquant pour l'œil. Le mélange de figures nues avec des figures drapées, les différences d'âge et de sexe, l'association des animaux à l'homme étaient autant d'éléments de variété qui ne laissaient point de place à la froideur et à la monotonie.

Un dernier élément de variété, un moyen d'effet dont l'expérience ne nous a pas appris à comprendre le charme, était emprunté à la couleur. Les rênes des chevaux, les casques et les diverses pièces d'armures, la lance de Minerve, le trident de Neptune, une foule d'accessoires étaient en métal. Les yeux de quelques statues étaient animés par l'éclat de pierres précieuses enchâssées dans les orbites. Afin de faire mieux ressortir la beauté des formes des statues et la richesse de leurs ornements, une teinte rouge avait été donnée au mur des tympans[1]. Les parties blanches et les parties colorées se détachaient avec une égale douceur sur ce mur si propre à les faire valoir. Il est probable que la peinture n'avait été appliquée qu'aux vêtements et qu'on avait laissé aux parties nues la teinte naturelle du marbre, suivant un système analogue à celui qui était pratiqué dans la statuaire chryséléphantine. Il n'est pas douteux, à mon sens, que le mélange habile de teintes modérées, rehaussées à certains points de nuances plus vives, n'ait dû contribuer à l'effet produit par ces sculptures. La peinture, en prêtant ainsi à la sculpture quelques-unes

1. Le mur des tympans est peint en rouge dans la restauration de M. Paccard. M. Beulé croit que la couleur en était bleue.

des ressources dont elle dispose, avait ajouté la richesse à la beauté et revêtu d'une apparence de vie les contours les plus purs. On peut être certain que le génie grec, dans cette imitation de la vie, s'était arrêté au point où le goût se fût trouvé offensé par une recherche puérile. Qui sait, d'ailleurs, si, à la hauteur où ces statues étaient placées, quelques couleurs n'étaient pas nécessaires pour en faire distinguer d'en bas les détails et empêcher leur beauté de se perdre en s'effaçant dans une pâleur générale? Comme en d'autres occasions, le génie de l'art grec avait peut-être tiré d'une convenance impérieuse une ressource imprévue. Quoi qu'il en soit, les reflets doux du bronze doré mêlés aux tons chauds du marbre coloré par le soleil de l'Attique et aux teintes choisies, sobrement distribués par une délicate main d'artiste, devaient produire un effet d'ensemble à la fois brillant et grave. C'était comme un épanouissement végétal au sommet de l'édifice, au milieu duquel, couronnant les colonnes, les chapiteaux et les corniches, apparaissait la souveraine beauté de la forme humaine.

On sait aujourd'hui que l'entrée du Parthénon était tournée, non vers l'occident où se trouve l'entrée de l'Acropole, comme l'avaient cru Spon et Wheler, mais vers l'orient, suivant la coutume observée dans l'antiquité. Le fronton antérieur, c'est-à-dire le fronton oriental, représentait, c'est Pausanias qui nous l'apprend, la naissance de Minerve[1]. Un petit nombre des statues qui ornaient ce fronton est parvenu jusqu'à nous.

1. Pausan., I, 24.

Toute la partie centrale de la composition a disparu ; et, comme cette disparition est antérieure aux explorations des voyageurs dans l'Acropole, il en résulte qu'aucun dessin ne remplit le vide qu'elle a laissé. Nous en sommes donc réduits aux conjectures pour nous faire une idée de l'ensemble de la scène en lui restituant ses acteurs principaux. Douze statues ou fragments dans le Musée britannique[1], quelques menus débris à Athènes, une ligne d'indication dans Pausanias, voilà tout ce qui reste d'une œuvre dont la conception appartient sans aucun doute à Phidias et dans l'exécution de laquelle on a cru deviner sa main. Le reste a péri, et la critique est réduite à édifier des hypothèses sur des débris énigmatiques.

On accuse les chrétiens de la destruction des marbres qui manquent. Cette accusation est d'autant plus vraisemblable qu'une fenêtre, pratiquée dans le fronton à l'endroit même d'où les statues ont été précipitées, doit avoir été faite à l'époque où le Parthénon fut changé en église. Les maçons chargés d'opérer ce changement, ayant jugé utile de placer le chevet de leur église à l'ancien pronaos, firent cette ouverture qu'ils remplirent ensuite de pierres transparentes, destinées à laisser passer dans le sanctuaire une lumière douce et colorée[2]. Le nombre des statues dont il ne reste pas même un débris devait être de huit à dix. Les marbres qu'on voit à Londres ont été jetés bas par l'explosion de 1687;

1. Nos 91 à 98.

2. Voyez dans Pline ce qu'il dit de cette espèce de marbre transparent, *Nat. Hist.*, XXXVI, 46.

lord Elgin n'a eu qu'à les ramasser sur le sol où ils gisaient. Quelques fragments sont demeurés à leur ancienne place.

Les marbres qui nous restent ne fournissent aucune indication sur la manière dont le sculpteur avait conçu la représentation de son sujet. On voit seulement par les figures du Jour et de la Nuit (ou plutôt du Soleil et de la Lune), placées aux deux angles du fronton, que le monde entier avait été représenté symboliquement dans l'ensemble de la composition. Quelques-uns des spectateurs de la scène à laquelle Phidias avait donné la terre et le ciel pour témoins ont été conservés; mais les acteurs principaux n'existent plus, pas même en débris. On a cherché à se faire une idée de la création de Phidias, d'après les monuments antiques encore subsistants où la naissance de Minerve est représentée[1]; mais la conception de ces ouvrages, bien qu'elle émane du génie antique, ne convient ni à l'époque des statues du Parthénon, ni à la place qu'elles ont occupée, ni même quelquefois au travail de la sculpture. Une idée plus simple et plus heureuse à la fois est celle qui a fait chercher dans un hymne d'Homère les traits caractéris-

1. Quatremère a pris pour base de la restitution le célèbre miroir étrusque du musée de Bologne, où Jupiter apparaît soutenu par Vénus, tandis que Diane-Lucine aide à sortir de la tête du dieu la petite Minerve. *Monuments antiques restitués*, p. 49. — M. Lenormant a cherché sur les vases peints le souvenir ou même la reproduction de la composition de Phidias. *Élite des monuments céramographiques*, t. I, p. 212. — M. Cockerell, à qui l'on doit, comme à Quatremère, une restitution dessinée, s'est inspiré d'une description de Philostrate. (Voyez l'ouvrage de Cockerell et le tableau XXVIII du livre II dans Philostrate l'ancien, etc.)

tiques du tableau grandiose que Phidias s'était chargé de réaliser. On n'a pas oublié que Phidias, comme par une parenté de génie, empruntait volontiers des sujets à Homère. Comment, voulant représenter en sculpture la naissance de Minerve, aurait-il oublié de quelle façon ce grand événement avait été raconté en vers sublimes par le poëte? C'est dans l'hymne XXVIII[1] :

« Je commencerai par chanter Pallas-Minerve, déesse « auguste, fertile en sages conseils, portant un cœur « inflexible, vierge vénérable, gardienne des villes, divi- « nité forte que le prudent Jupiter, de sa tête vénérable, « enfanta toute revêtue d'armes belliqueuses, étince- « lantes d'or; à cette vue, tous les immortels sont saisis « d'admiration. Oui, Minerve devant le dieu de l'égide « s'élança de la tête divine en agitant sa lance aiguë; le « vaste Olympe fut ébranlé par la puissance de Minerve, « et la terre poussa de grands cris; la mer troublée sou- « leva ses vagues profondes, et l'onde amère resta sus- « pendue; le fils brillant d'Hypérion arrêta pendant « longtemps ses coursiers rapides, et jusqu'à ce que « Pallas eût dépouillé ses épaules de ses armes divines; « le prudent Jupiter s'en réjouit[2].

Une analogie nous frappe tout d'abord entre l'œuvre du poëte et celle de l'artiste : c'est qu'elles embrassent toutes deux le monde entier. Un trait d'une ressemblance

1. M. Beulé, en face du fronton oriental, s'est rappelé à propos l'hymne d'Homère, mais il me semble qu'il n'a pas tiré de cet aperçu tout le parti qu'on en peut tirer pour l'explication de l'œuvre de Phidias. Voyez *Acropole d'Athènes*, t. II, p. 65, 66.

2. *Odyssées et poésies homériques*, traduction par Dugas-Montbel, 3e éd., p. 394.

plus précise consiste dans le fils d'Hypérion que le poëte et le sculpteur ont représenté arrêtant ses coursiers, comme ravi d'admiration. Nous aurons à rechercher tout à l'heure si l'on peut également retrouver la pensée d'Homère dans les autres figures du fronton qu'il nous est permis de connaître. Pour ce qui est du moment que Phidias a dû vouloir saisir dans le récit homérique, ce n'est assurément pas celui où Minerve s'élance de la tête paternelle[1]; mais c'est bien plutôt celui où, s'avançant dans l'assemblée des dieux, elle se dépouille de son armure et excite par cet acte la satisfaction de Jupiter. On sent que cette dernière idée est aussi plastique que l'autre l'est peu. Une jeune déesse qui, en apparaissant tout armée, a répandu partout l'épouvante, se plaît à rassurer le monde en détachant elle-même son armure. Néanmoins la crainte qu'elle a d'abord inspirée n'est pas calmée encore, et des sentiments divers éclatent sur le visage et dans l'attitude des témoins de cet événement merveilleux. Telle est la pensée, conçue par Homère avec une profondeur admirable, dont Phidias dut s'inspirer. A l'instant où se manifeste la pensée divine dans tout l'éclat de sa puissance, le monde entier doit s'ébranler de terreur; mais dès qu'elle a dévoilé sa beauté, fait connaître sa bienveillance, l'effroi fait place à l'admiration. Tous cependant ne sont pas rassurés. La nais-

1. M. Cockerell a sagement rejeté toute représentation de l'acte même de la naissance comme contraire à la dignité du sujet et au génie antique. Quant à l'idée de Brondsted, qui fait planer Minerve au-dessus de la tête de Jupiter, on peut voir sur ce sujet de judicieuses réflexions de M. Beulé, *Acropole d'Athènes,* t. II, p. 63.

sance de Minerve annonçait aux divinités titaniques la fin de leur règne et le commencement d'une ère nouvelle. On verra bientôt comment Phidias a, sur ce point important, complété la pensée homérique.

J'ai dit que le nombre des statues dont tout vestige a disparu devait être de huit à dix. La plus importante, celle de Jupiter, était sans doute placée au milieu du fronton. Il faut se représenter le maître des dieux assis sur son trône, le sceptre en main, dans l'attitude de la majesté souveraine. A côté de lui, un peu en avant, se tient la nouvelle déesse. Je suppose qu'elle occupait la gauche de Jupiter, dans ce côté du fronton où se trouvait aussi placée la statue de la Victoire. On sait que la Victoire était la compagne inséparable de Minerve. Autour de ces deux figures principales se groupaient d'autres divinités dont on voudrait du moins connaître les noms, en l'absence de tout débris qui les rappelle. Je ne pense pas que Vulcain doive être du nombre. Son nom n'est pas prononcé dans l'hymne homérique, et son ministère n'était sans doute pas indispensable à la délivrance de Jupiter[1]. C'est également, à mon avis, une façon peu poétique de comprendre le sujet traité par Phidias que de faire assister Jupiter, comme une femme en mal d'enfant, par les divinités qui présidaient aux accouchements[2]. Il y a une manière plus heureuse de remplir les vides du fronton oriental; c'est de demander

1. Vulcain figure dans la restitution de Quatremère et dans celle de M. Cockerell.

2 C'est le système de Bröndsted, *Voyages et recherches dans la Grèce*, IIe liv., Paris, 1830, introduction.

à Homère la désignation des divinités qui durent recevoir Minerve à son entrée dans la vie.

Dans l'hymne à Minerve, le poëte ne nomme comme présents à l'événement que la Terre, la Mer et le Soleil. Mais, outre ces spectateurs éloignés, il y avait des témoins plus rapprochés qu'Homère ne nomme pas, auxquels il fait cependant allusion en disant qu'à la vue de Minerve *tous les immortels furent saisis d'admiration.* Or, dans l'hymne à Apollon, il est question, à propos des couches de Latone, de plusieurs divinités, parmi les plus antiques et les plus saintes, qui s'y trouvaient présentes. « Toutes les déesses les plus illustres sont ras-« semblées autour de Latone : Dioné, Rhée, Thémis « qui poursuit le coupable, et la gémissante Amphitrite, « et toutes les autres déesses, à l'exception de Junon au « bras blanc ; elle était restée dans le palais du formi-« dable Jupiter[1]. » On remarquera que cette énumération ne comprend que des divinités féminines, ce qui n'a rien sans doute que de très-naturel dans la circonstance. De même, parmi les figures qui nous restent du fronton oriental, on ne trouve que deux figures mâles, toutes deux placées loin du centre de l'action, d'où l'on peut conjecturer que Phidias avait suivi, dans le choix de ces personnages, les traditions relatives aux naissances divines, bien que son sujet ne lui en fît pas une loi, mais sans livrer cependant le souverain de l'Olympe aux soins ridicules d'Ilyithie ou de Diane-Lucine.

1. Hymne I. J'emprunte la traduction de Dugas-Montbel, *Odyssée et poésies homériques,* p. 337.

Junon n'avait pas, cette fois, de raison d'être absente ; outre qu'elle n'avait pu prévoir ce qui allait se passer, il ne paraît pas qu'elle ait trouvé dans cet enfantement extrordinaire aucune matière à reproche contre Jupiter, puisque Philostrate nous la représente se réjouissant de la naissance de Minerve comme si c'eût été sa fille [1]. On doit donc penser qu'elle était assise dans le fronton à la droite de Jupiter. A la droite de Junon, il me semble qu'on peut se représenter la mère du couple souverain suivant la mythologie homérique, l'antique Rhée, dont parle l'hymne à Apollon, regardant avec majesté les générations divines nées d'elle et de Saturne. Vesta, la fille aînée de Rhée, pourrait trouver sa place auprès d'elle, Vesta, la seule fille que le vieux Saturne eût mise au monde [2]. Bien qu'elle ne soit pas nommée dans l'hymne à Apollon, je ne me fais aucun scrupule de l'adjoindre aux antiques divinités qui devaient environner Jupiter, comme elles avaient environné Latone. Quelle déesse méritait mieux d'être présente à la naissance de Minerve que celle qui, en touchant la tête sacrée de Jupiter, avait prononcé le serment de rester vierge, et qu'Homère ne craint pas d'appeler *la plus auguste des déesses* [3] ?

Du côté de Minerve, je placerais Thémis et Dioné, nommées dans l'hymne à Apollon. A ces figures on pourrait, au besoin, ajouter Mnémosyne, la mère des Muses, dont la présence ici serait très-convenable, et

1. Philostrate l'ancien. *Tableaux*, II, 27, p. 96 de l'édition Jacobs et Welcker.
2. *Poésies homériques*, hymne II.
3. *Ibid.*

une ou deux autres déesses d'entre les Titanides [1], pour compléter le nombre des statues détruites; on arriverait ainsi à celles qui subsistent encore. Mais il est temps de dire un mot de l'ensemble de la composition tel qu'on peut se le représenter, tant par les débris que nous possédons que par les conjectures les plus plausibles.

Cette scène était divisée en trois parties, séparées entre elles par les figures encore subsistantes d'Iris et de la Victoire. Il n'y a point de doute sur la place qu'occupait la statue d'Iris dans le fronton oriental, cette place étant marquée dans le dessin de Carrey. Pour la Victoire, déjà tombée lors du voyage du marquis de Nointel, et dont le torse, aujourd'hui à Londres, a été ramassé par lord Elgin sur le plan inférieur du fronton, elle devait former le pendant de l'Iris. Ces deux divinités étaient posées à la limite de l'Olympe, représenté par la partie centrale de la composition, et de là s'avançaient vers les parties inférieures du monde, auxquelles elles allaient annoncer la naissance de la fille de Jupiter. Une expression non douteuse de mouvement qu'on remarque dans le Torse du Musée britannique, et les trous, visibles dans le marbre où les ailes étaient scellées, ne laissent aucune incertitude, ni sur le nom à attribuer à la statue qui faisait pendant à l'Iris, ni sur le rôle qu'elle remplissait et qui était en correspondance parfaite avec celui de la figure à laquelle on a donné le nom de la messagère des dieux [2].

1. Telles que Latone, Euryphaëssa, qu'on trouve dans les *Poésies homériques*.

2. Ces deux figures sont les seules, dans tout ce qui nous reste

A la droite de l'Iris et à la gauche de la Victoire étaient deux groupes, chacun de trois figures, dont Londres possède les marbres mutilés, et que le dessin de Carrey nous montre à leur ancienne place. On se rappelle qu'Homère, dans son tableau de la naissance de Minerve, nous fait voir la Terre et la Mer émues par l'événement qui ébranlait l'Olympe même. Si je ne me trompe, ce sont les effets de cette puissance de Minerve sur les régions inférieures du monde que l'artiste avait figurés dans les deux parties latérales. Décomposant en quelque sorte les idées du poëte, il avait représenté, d'un côté, un groupe de divinités telluriques; de l'autre, un groupe de divinités marines. Ainsi, pour moi, le prétendu Thésée ou Hercule est un Bacchus. Ce qu'on a pris pour une peau de lion est la nébride sur laquelle il est couché. Bacchus, le dieu de la vigne, a sa place naturelle parmi les divinités telluriques. Il a pour voisines Cérès et sa fille Proserpine, comme lui divinités agricoles et avec lesquelles on le trouve allié dans des traditions mystérieuses[1]. Les deux figures auxquelles on a donné les noms, qui leur sont conservés ici, des déesses éleusiniennes, sont placées entre Iris, qui leur fait entendre la nouvelle céleste, nouvelle joyeuse pour ces divinités bienfaisantes, et Bacchus. Celui-ci est tourné vers l'angle

de la composition imaginée par Phidias, qui expriment l'idée de mouvement. Leur rôle n'était pas moins important au point de vue de la symétrie artistique que sous le rapport de la signification symbolique de l'œuvre.

1. Sur les rapports des cultes de Cérès et de Bacchus et sur leur association dans les mystères, voyez M. Alfred Maury, *Histoire des religions de la Grèce antique*, t. II, p. 361 et suiv.

du fronton où le fils d'Hypérion, le Soleil, paraît sortir, avec son char, du sein des vagues, comme pour exprimer la relation entre les rayons de l'astre et le fruit généreux qui mûrit sous leur influence.

De l'autre côté, c'est la Victoire, qui, comme on l'a vu, est chargée d'annoncer qu'une déesse auguste vient de naître. Elle fait entendre la nouvelle aux divinités marines; car ce sont, à mon avis, des divinités de la mer qu'il faut voir dans ce groupe célèbre des trois femmes auxquelles on a donné mal à propos les noms des Parques. Les traces de colliers et de bracelets qu'on a trouvées sur ces figures[1] ne conviennent nullement à des divinités d'un caractère sévère, telles qu'étaient les terribles déesses; mais la diversité de beauté qu'on remarque dans ces trois femmes peut très-bien convenir aux différents états de la mer mobile et capricieuse. Les formes puissantes et gracieuses de la figure séparée, laquelle se trouvait la plus rapprochée du centre du fronton, les plis largement ondoyants que forme la tunique entre ses genoux, semblent indiquer la déesse de la Méditerranée, celle qu'Homère appelle la *gémissante Amphitrite*. Comme épouse de Neptune et la plus grande des Néréides, elle devait être la première instruite de l'avénement d'une divinité qui menaçait peut-être son empire.

Dans les deux déesses dont l'une est couchée dans les bras de l'autre, on pourrait reconnaître Thalassa, la figure allégorique de la mer, berçant Aphrodite sur ses genoux. Je préfère cependant voir dans la figure assise

1. « The necks and wrists exhibit traces of ornaments. » (*The Elgin marbles in the British museum*, by sir H. Ellis, t. II, p. 14.)

Persé, l'Océanide, qui tient dans ses bras la magicienne Circé, représentée par la figure couchée dont la pose voluptueuse est si pleine de séductions. Ce souvenir emprunté à l'Odyssée [1] ne semblera pas messéant dans une composition tout entière inspirée par le génie d'Homère. On remarquera que, de même que la figure de Bacchus, à l'autre angle du fronton, se trouve en rapport avec le Soleil, celle de Circé, si l'on veut adopter ce nom pour la statue correspondante, est en rapport avec la Lune, ce qui convient à la déesse des enchantements. Je vois la Lune, et non pas la Nuit, comme on l'a voulu, dans la figure dont le torse a été retrouvé au pied de l'Acropole, et dont le char descendant occupait l'angle du fronton opposé à celui où apparaissait en s'élevant le char du Soleil [2].

La composition figurée par Phidias dans le fronton oriental du Parthénon représentait donc, suivant moi, l'émotion produite par la naissance de Minerve dans les trois régions du monde : l'Olympe, la Terre et la Mer. C'est le début d'un ordre nouveau, représenté d'une manière symbolique et plastique à la fois. La déesse de la civilisation athénienne, pure fille de l'esprit, apparaît tout à coup au milieu des anciennes divinités qu'elle vient remplacer. L'impression produite par cette apparition sur les habitants de l'Olympe était représentée dans la partie de la scène qui nous manque. On peut

1. Ch. x.

2. Le Soleil et la Lune étaient frère et sœur, enfants d'Hypérion et d'Euryphaëssa, suivant la mythologie d'Homère. On trouve un hymne au Soleil (l'hymne xxi) et un hymne à la Lune (l'hymne xxii) dans les *Poésies homériques*.

conjecturer que l'artiste avait choisi le moment où, Minerve dépouillant ses armes, l'admiration pour sa beauté succédait chez les Olympiens à la terreur qu'avait fait naître sa présence inattendue [1]. Cependant Iris et la Victoire annonçaient aux deux régions inférieures la venue au monde de Minerve. Le message d'Iris était bienveillant et semblait appeler à la déesse le groupe des divinités telluriques, déesses de la paix et de l'ordre social, bienfaisantes et civilisatrices. Ce groupe paraissait s'élever avec le Soleil, qui montait sur l'horizon en répandant sa lumière; il signifiait ce qui venait. Différent était le message de la Victoire adressé aux divinités marines, symboles des passions tumultueuses, brutales ou lascives, dans un état social inconsistant. Elles s'en vont, chassées par la présence de la fille de Jupiter, avec la Lune qui descend du ciel sous l'horizon, emportant avec elles les pratiques superstitieuses et les voluptés perfides de l'ère barbare, personnifiées dans Circé la magicienne. Le triomphe de la fille de Jupiter commence dès sa naissance.

Il me reste à parler des statues du fronton oriental au point de vue de l'art et de la conservation. La première qui se présente, en commençant par le côté qui est à la gauche du spectateur placé en face du fronton, c'est la figure du Soleil, mal à propos nommée Hypérion, car il s'agit ici du fils et non du père. L'artiste n'avait représenté que la partie supérieure, c'est-à-dire les épaules, la tête et les deux bras employés à retenir les coursiers

1. C'est aussi l'avis de M. Beulé.

dont les têtes étaient figurées sortant du sein des vagues; des ondes étaient sculptées sur la plinthe. La tête du Titan a disparu, ainsi que les mains; mais on possède à Londres le cou, les épaules et les deux bras musculeux, roidis par l'effort[1]. Visconti a comparé ce morceau, pour la grandeur du style et la largeur de l'exécution, au célèbre Torse d'Apollonius[2].

Deux têtes de chevaux sont au Musée britannique[3]; deux autres se trouvent à Athènes[4]. Ces chevaux du Soleil semblent hennir à l'air du matin et lancer la lumière de leurs naseaux humides encore de la vague marine. Une grande finesse d'exécution les distingue dans toutes les parties dont la superficie est conservée. Malheureusement, ces marbres ont beaucoup souffert.

Venait ensuite le personnage à demi couché à qui M. Taylor-Combe a donné le nom de Thésée, sous lequel cette statue est devenue célèbre, et que je crois qu'il faut appeler Bacchus. C'est une des figures les plus admirées parmi les statues du Parthénon. Elle est entière, à l'exception des extrémités, telles que les pieds, les mains, le nez, qui ont disparu. Malgré les dégradations de la superficie, cette figure conserve un charme qui attire et captive longtemps le regard. L'équilibre parfait de toutes les parties du corps, la noble pureté des contours, la grâce et le naturel de la pose, triom-

1. Au Musée britannique, n° 91.
2. *Mémoire sur des ouvrages de sculpture du Parthénon,* etc., Paris, 1818, p. 26.
3. N° 92.
4. Beulé, *Acropole d'Athènes,* t. II, p. 68.

phent des mutilations et des altérations que cette figure a subies et semblent protester, au nom de l'immortalité de l'art, contre les injures du temps. Lors de l'examen qui précéda l'acquisition de la collection de lord Elgin pour le Musée britannique, le Thésée et l'Ilyssus (du fronton occidental) obtinrent une admiration unanime ; des juges, tels que Charles Rossi, Alexandre Day, le peintre Lawrence, n'hésitèrent pas à placer ces statues au-dessus de toutes celles qu'on connaissait alors, en y comprenant le fameux Torse et cet Apollon du Belvédère tant loué par Winckelmann [1]. Le sculpteur Westmecoat déclara qu'il regardait le Thésée comme *infiniment supérieur* à l'Apollon [2]. Une opinion bien remarquable fut émise par Benjamin West, l'illustre peintre d'histoire. Suivant lui, « l'Apollon, le Torse et le Laocoon sont les produits d'un « *art systématique*, mais on trouve dans le Thésée et « dans l'Ilyssus la perfection de l'art [3]. »

Ce n'est pas la première fois que le nom de Bacchus est donné à cette statue. Un illustre allemand, Welcker, le lui avait attribué ; mais tandis que le nom de Thésée est le plus populaire, celui d'Hercule a prévalu parmi les archéologues français. M. Beulé, après Visconti, a vu dans le prétendu Thésée un Hercule Idéen [4]. Cependant,

1. Voyez *Report from the select committee*, London, 1816, p. 37, 38, 54.

2. *Ibid.*, p. 35.

3. « The Apollo of the Belvidere, the Torso, and the Laocoon are systematic art; the Theseus and the Ilissus stand supreme in art. » (*Report*, etc., p. 59.)

4. Visconti, *Mémoire*, etc., p. 26; Beulé, *Acropole d'Athènes*, t. II, p. 69.

à ne considérer que le personnage en lui-même, la jeunesse de ses formes, moins massives et moins musculaires que dans l'Hercule, leur grâce virile, ne conviennent à aucun dieu mieux qu'au fils de Sémélé.

Une ou deux marques de boulets sont visibles sur cette statue, et la jambe droite paraît avoir été anciennement raccommodée. On y observe des trous qui prouvent que des sandales de métal ont dû y être attachées[1].

A côté de Bacchus j'ai déjà signalé les deux déesses auxquelles Visconti a donné les noms, qui doivent, je crois, leur demeurer, de Cérès et de Proserpine. Ces deux figures sont représentées assises sur des siéges de forme cubique recouverts de tapis plusieurs fois repliés. La tête et les mains leur manquent, sauf un fragment de main à Proserpine; ces parties n'existaient plus déjà du temps de Carrey. Le reste est dans un assez bon état de conservation. Les deux femmes, la mère et la fille, sont unies par un rapprochement plein de tendresse. Proserpine appuie son bras sur l'épaule de Cérès avec une familiarité charmante. Cérès paraît avoir tourné la tête vers elle, en lui montrant de la main la scène qui se passait sur l'Olympe et dont Iris venait de faire entendre la nouvelle.

La vérité, la beauté sont poussées au plus haut point dans ces statues colossales d'une proportion parfaite; il est impossible d'unir dans une œuvre d'art plus de dignité à plus d'abandon, plus de grâce à plus de majesté. Les draperies sont d'une souplesse et d'une finesse

1. *Elgin marbles*, by sir H. Ellis, t. II. p. 8. — Le Bacchus porte, dans le catalogue du Musée britannique, le numéro 93.

exquises; elles glissent autour des corps avec un jeu si libre, si naturel et si varié, qu'elles semblent appartenir à la vie dont elles recouvrent d'un tissu léger les formes puissantes et harmonieuses[1].

On reconnaît Iris, et Visconti l'a le premier reconnue, au manteau qui flotte et s'enfle au-dessus de ses épaules. Le mouvement de cette figure indique une marche rapide; il a quelque chose de violent qui contraste avec le calme des figures qui précèdent. Si l'on regarde cette statue par le côté, on voit la jambe et la cuisse gauches sortir nues du vêtement entr'ouvert par la précipitation de la course. Les draperies forment des plis simples et rudes qui, de même que les plis des vêtements des déesses éleusiniennes, ont leur caractère et leur expression; ils trahissent les habitudes plus vulgaires et la vie agitée d'une divinité subalterne. Au demeurant, cette figure est d'une tournure très-hardie et très-belle. La tête et les bras sont perdus [2].

La Victoire ailée ne figure pas dans le dessin de Carrey; mais le torse, qui seul nous reste, a été retrouvé, comme je l'ai dit, sur le plan inférieur du fronton. Une expression non équivoque de mouvement et les trous qui ont dû recevoir les ailes aujourd'hui brisées [3] ont fait reconnaître et nommer cette figure. La tunique, du tissu le plus fin, est serrée autour de la taille par une cein-

1. Musée britannique, n° 94.
2. Musée britannique, n° 95.
3. On en conserve quelques morceaux dans une casemate voisine de l'Érechthéion, avec un fragment de torse viril qui provient peut-être du Jupiter.

ture. Les plis légers, multiples, ont beaucoup de vérité et de grâce[1].

A gauche de la Victoire, en pendant au groupe des divinités telluriques, était le groupe des divinités marines; ce sont celles qu'on a nommées, à tort selon moi, les Parques[2]. Weber a déjà reconnu en elles des déesses de la mer[3]. J'ai donné à la figure séparée le nom d'Amphitrite. Cette belle figure est représentée avec une tête dans le dessin de Carrey. Malheureusement cette tête est aujourd'hui perdue. Les mains manquent également. Le reste est superbe. La poitrine puissante convient à l'épouse de Neptune; les larges plis formés par la tunique imitent les ondulations des grandes vagues. On a remarqué que, dans la position de cette figure sur le fronton, le pied dépassait la ligne de la corniche[4].

Les deux figures qui suivent et qui représentent, dans ma pensée, Persé l'Océanide et sa fille Circé la magicienne, sont ce que l'art de l'antiquité nous a légué de plus parfait en figures drapées. L'une des deux femmes est à demi couchée sur une sorte de lit, tandis que l'autre, sur laquelle elle s'appuie, l'embrasse pour ainsi dire par toute son attitude. Il est évident que nous avons ici, comme dans le groupe des divinités éleusiniennes, une mère et une fille; mais dans ce groupe des déesses marines, l'intimité des relations est mêlée d'une certaine

1. Musée britannique, n° 96.

2. Ce nom leur a été donné par Visconti. *Mémoire,* etc., p. 32. M. Beulé le leur a conservé.

3. *Classical Journal,* vol. XXVIII, p. 287. — Weber donne à ces statues les noms de Rhodé, d'Amphitrite et de Thalassa.

4. Musée britannique, n° 97.

mollesse et d'une grâce câline qui ne pouvaient convenir aux *grandes déesses*[1]. La tête de la femme assise manquait déjà dans le dessin de Carrey; mais on voit qu'elle la penchait vers sa compagne : entourant la femme couchée du bras gauche, comme pour la réchauffer sur son sein et la bercer sur ses genoux, elle appuyait du coude son bras droit sur le genou de la première statue, de celle que j'ai nommée Amphitrite. Ce bras, il est vrai, n'existe plus, mais on le trouve figuré dans le dessin de Carrey. Dans le système qui fait de ces statues des Parques, celle-ci est la fileuse; la femme couchée est censée avoir tenu dans ses mains le livre des destinées humaines[2].

Cette dernière a une tête dans le dessin de Carrey, mais cette tête n'existe pas à Londres. La main droite manque, le bras gauche et les pieds sont brisés. Malgré ces mutilations, rien n'égale le charme voluptueux de cette figure. Le mol abandon, la grâce séductrice respirent dans son attitude et jusque dans les plis des draperies. La tunique, en glissant des épaules, dont l'une reste à découvert, passe sous la ceinture lâche et va se perdre sous l'épais manteau qui enveloppe et dessine les jambes. Il y a certainement une intention dans cette épaule nue, d'une beauté divine. Les vêtements qui entourent ce beau corps en trahissent si bien les formes, sous la multiplicité de leurs plis légers et souples, que l'œil suit et devine

1. Cependant le colonel Leake a cru voir dans les figures dont il est ici question Cérès et Proserpine. — M. Beulé s'en tient aux Parques.

2. Beulé.

partout les contours les plus harmonieux, les beautés les plus séduisantes. Il eût été assurément difficile de mieux exprimer l'idée de cette puissance dangereuse, unie à un art perfide, dont Circé est le type dans la poésie antique comme Armide dans la poésie moderne, et dont les enchantements n'ont pas cessé d'être le piége des cœurs héroïques[1].

Il est aussi difficile de louer que de décrire un pareil chef-d'œuvre. Aussi Quatremère de Quincy dit-il en parlant de ce groupe : « Le charme de ces statues drapées « est comme celui de la grâce : c'est le désespoir de ceux « qui veulent chercher le *pourquoi* de toutes choses. « *E bella perche e bella!* voilà dans ce genre la meilleure « raison, et là-dessus le savant n'en saura jamais plus « que l'ignorant. Ainsi le veut la nature, puisque la qua- « lité qu'on appelle la grâce n'est en rapport qu'avec « l'instinct qui est commun à tous les hommes, et que « l'instinct est une de ces facultés qu'il faut se contenter « de reconnaître, sans qu'il puisse être jamais permis de « l'expliquer : car s'il était explicable, il ne serait plus « ce qu'il est[2]. »

On a retrouvé à Athènes un torse de femme qui paraît être celui de la Lune. On a vu que cette figure faisait pen-

1. Plus j'examine ces statues et moins il m'est possible d'y trouver le caractère particulier de sévérité qui doit distinguer les Parques. J'y vois, au contraire, une expression voluptueuse aussi prononcée que le permettait l'art de ce temps où Scopas et Praxitèle n'étaient pas encore venus donner à la sculpture un caractère sensuel. On peut ne pas admettre les noms que je propose, mais il me paraît impossible de ne pas voir ici des divinités du cycle neptunien.

2. *Lettres écrites de Londres à Canova,* p. 120, 121.

dant à la figure du Soleil. Toutefois elle n'était pas, comme celle-ci, placée dans l'angle, occupé ici par les têtes des chevaux qu'on voyait replonger dans la mer, tandis que leur conductrice tenait les rênes en arrière. Le torse de la Lune a pour vêtement, suivant M. Beulé à qui nous en devons la description, une tunique pressée par deux cordons qui se croisent sur la poitrine et vont tourner sous les seins et sous l'épaule.

On ne possède à Londres[1] qu'un seul des chevaux de la Lune, qui étaient au nombre de quatre comme ceux du Soleil. L'expression en est, comme cela devait être, moins animée que celle des chevaux du dieu du jour. Quant à l'exécution, mieux visible parce que la superficie est moins dégradée, elle a paru parfaite à Visconti : « On « y admire, dit l'illustre archéologue, cette expression de « vie que les grands artistes seuls savent donner à leur « imitation de la nature[2]. »

Lorsqu'on regarde avec attention les figures du fronton oriental, on ne tarde pas à s'apercevoir que toutes les attitudes en étaient calculées d'après les lois de la per-

1. Musée britannique, n° 98.

2. *Mémoire,* p. 31. En preuve de la vie que Phidias savait donner à ses figures, Visconti cite une épigramme de Martial où il est dit, en parlant de poissons censés modelés par Phidias :

..... Adde aquam, natabunt.

Ce passage peut faire allusion à des animaux marins représentés dans quelque composition, comme il y en avait un sur le fronton occidental. Cependant ce peut être aussi un jeu de la muse grecque ou latine (Martial serait l'auteur ou le traducteur), qu'il ne faudrait pas prendre à la lettre. Ce qu'on doit en conclure, c'est que la *vie* des figures de Phidias était un lieu commun poétique dans l'antiquité.

spective la mieux entendue pour l'effet à produire sur le spectateur placé au bas du temple. M. Beulé a fait sur le Bacchus (qu'il appelle l'Hercule et qu'on nomme vulgairement le Thésée) des remarques ingénieuses : « L'Hercule, lorsqu'on était en face du fronton, se trouvait à « gauche du spectateur, et on le voyait un peu par-dessous. A la différence de hauteur près, il est facile de se « mettre dans une position analogue : on remarque alors « combien l'effet se dispose, se rassemble et grandit. Le « bras s'écarte pour laisser paraître les hanches et le « profil admirable des reins; lui-même forme avec « l'épaule une masse d'un modelé imposant. La poitrine, « par une légère flexion du torse, se présente dans sa « largeur et sa puissante sécurité. Les jambes, au lieu de « se masquer ou de s'écarter trop sensiblement, comme « on le remarque lorsqu'on tourne autour du piédestal « de la statue, se détachent et s'accompagnent par un « mouvement plein d'ampleur. Certes, ce véritable point « de vue est bien celui qu'avait choisi l'artiste. Ce n'est « que là que la statue prend tout son effet et, par conséquent, toute sa beauté[1]. »

Si, du point de vue où s'est placé M. Beulé, on se représente le groupe des divinités marines qui se trouvait à droite, tel qu'il était sur le fronton, l'effet en devait être des plus heureux. La première figure qui s'offre est celle d'Amphitrite; elle est tournée vers le spectateur qui peut embrasser du regard toute la beauté de son développement. La jambe gauche se replie sous le corps et laisse admirer des plis superbes formés dans la tunique par

1. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 72.

l'écartement des genoux. Derrière l'Amphitrite apparaît la seconde figure dont le bras, aujourd'hui brisé, mais qu'on retrouve dans le dessin de Carrey, venait autrefois poser son coude sur le genou droit de la première. Ce bras nu, élevé, remplissait l'intervalle entre les deux premières statues, et, appelant le regard, le conduisait aux contours charmants des bustes habilement rapprochés des deux femmes dont l'une soutient l'autre dans ses bras, c'est-à-dire de Persé et de Circé. L'épaule découverte de Circé, la femme couchée, sortant du milieu des draperies, attirait d'abord l'œil qui, après s'être enivré de sa beauté, ne la quittait que pour suivre avec amour les lignes onduleuses des draperies sur le corps affaissé qu'elles recouvrent. Toutes les parties de cet admirable groupe se disposaient ainsi pour le meilleur effet. Il est à remarquer que les jambes des deux figures assises, à l'exception de la jambe gauche de l'Amphitrite, sont ramenées par elles sous leurs corps, ce qui fait pencher en avant tout le groupe; il devait paraître venir au-devant du spectateur qui regardait d'en bas. Grâce à cette disposition, l'œil arrivait sans rencontrer d'obstacle jusqu'aux parties supérieures des figures, et la beauté de la proportion était conservée. Quant à la jambe avancée de la première figure, dont le pied dépassait la ligne de la corniche, elle donnait par cette position un point d'appui à tout le groupe dont le poids portait sur elle. Elle n'affermissait pas seulement le corps auquel elle appartenait dans son attitude inclinée; mais, au moyen de ce bras appuyé sur elle dont je parlais tout à l'heure, elle soutenait la figure voisine à laquelle sa pose penchée et

ses jambes repliées qui fléchissaient sous le poids de la troisième figure rendaient ce point d'appui nécessaire. Par cette combinaison, qui donnait satisfaction aux lois de la statique, la variété était introduite dans cette partie de la composition, et les lignes en devenaient harmonieuses. Le bras avancé de Persé appelait l'attention sur cette figure qui se trouvait placée un peu en arrière, et qui eût sans doute paru trop sacrifiée si l'artiste n'avait eu soin d'en amener au premier plan cette partie comme pour inviter à chercher le reste.

L'étude que j'ai faite des figures d'Iris et des divinités éleusiniennes m'a conduit également à reconnaître avec M. Beulé qu'une préoccupation toute particulière des lois de la perspective avait présidé à la composition du fronton oriental. Je reviendrai sur ce sujet et sur les conséquences que M. Beulé a cru pouvoir en tirer après que j'aurai décrit les statues du fronton occidental, dans lesquelles la même intention ne se fait pas reconnaître. L'art admirable qui se révèle dans toutes les parties de ce fronton oriental, la beauté de la conception, le groupement des figures, la grandeur du style, la perfection de l'exécution dans les parties les mieux conservées, toutes les qualités que j'ai signalées et toutes celles qu'il est plus aisé de sentir que de faire comprendre, tout concourt à faire de cet ouvrage le plus beau qui existe en sculpture; tout semble se réunir pour proclamer le nom de Phidias comme celui de l'homme qui a non-seulement conçu et ordonné cette merveilleuse composition, mais qui lui-même y a mis la main; tout invite à imposer à cette œuvre souveraine le nom de l'artiste souverain.

CHAPITRE IV

LE FRONTON OCCIDENTAL

Des nombreuses statues qui décoraient le fronton occidental il ne reste que deux morceaux un peu considérables et quelques fragments d'après lesquels il serait impossible de se faire, sans autre secours, une idée de la composition générale. Heureusement les dessins de Carrey sont là pour faire connaître l'état du fronton en 1674, lorsqu'il portait encore vingt-deux figures plus ou moins mutilées, mais qui peuvent néanmoins nous aider à reconstituer l'œuvre dans son ensemble. Ici, de même que dans le fronton oriental, les divinités nous sont présentées presque sans aucun attribut, et, pour employer une expression de Welcker, « tout à fait conformes à la nature [1]. » Nous sommes loin des types traditionnels, et, pour nommer les personnages, il faut surtout regarder le sujet qu'ils représentent, afin de reconnaître les acteurs au rôle. Il faut aussi tenir compte de la relation dans laquelle chaque figure se trouve avec les figures voisines. C'est ce que j'ai tenté de faire pour le fronton oriental en m'efforçant de découvrir d'abord le sens de l'action

1. *Mythologie grecque.* Voyez le fragment traduit dans la *Revue germanique,* t. VII, p. 622 (septembre 1859).

qui y était représentée, et ensuite d'établir un ordre logique entre les nombreux personnages de cette grande scène. En cela je suivais l'exemple donné par Otfried Müller dans son explication du fronton occidental, de celui même qui me reste à décrire. Ici je n'ai guère qu'à suivre respectueusement le maître, déjà suivi par M. Beulé, dont l'autorité est venue ainsi se joindre à celle de l'illustre archéologue de Gœttingue [1].

On savait par Pausanias [2] que le sujet du fronton postérieur était la dispute de Minerve avec Neptune au sujet de l'Attique. La manière dont cette dispute fameuse est ordinairement racontée ne saurait, il faut l'avouer, convenir à la représentation que nous offre le dessin de Carrey. Mais n'oublions pas qu'il y avait à Athènes plusieurs traditions concernant la victoire par laquelle Minerve prit possession définitive du sol sur lequel elle devait régner. Ces traditions, qui présentaient la même idée sous plusieurs formes différentes, ne nous sont pas toutes connues. Phidias a dû choisir, parmi les fables qui avaient cours, celle qui se prêtait le mieux au déploiement de son art. Au besoin il a pu en imaginer une nouvelle. De même que les poëtes, les artistes grecs avaient à l'endroit des traditions religieuses et nationales une liberté limitée seulement par la nécessité de faire comprendre et adopter leurs inventions aux imaginations populaires, si vives d'ailleurs et si subtiles.

1. Voyez le mémoire de Müller intitulé : *De signis olim in postico Parthenonis fastigio positis commentatio,* dans le *De Phidiæ vita et operibus*, Gœttingue, 1827.
2. I, 24.

Suivant une des traditions qui nous sont parvenues, Neptune aurait fait jaillir du sommet de l'Acropole une source salée, et Minerve aurait répondu à ce défi en faisant naître l'olivier. C'est ce que raconte Hérodote [1]; cette version est aussi celle de Pausanias [2]. Mais il en existe une autre, d'après laquelle le dieu des mers aurait fait sortir de la terre par un coup de son trident, non une vague de la mer, mais un cheval sauvage [3]. Il ne paraît pas que l'olivier ait jamais figuré au fronton du Parthénon; on aurait même quelque peine à trouver une place pour l'y mettre, à moins de le faire pousser entre les jambes de Neptune, ce qui semblerait assez ridicule. Il existe, il est vrai, à Londres [4], un fragment de marbre qui représente un pied colossal et un morceau de tronc d'arbre; mais ce fragment ne peut avoir appartenu au Parthénon, puisqu'il est en marbre de l'Hymette et non en marbre pentélique; il faisait probablement partie du groupe dont parle Pausanias [5] et qu'il vit dans une autre partie de l'Acropole. Ce groupe représentait effectivement Minerve et Neptune faisant jaillir de terre, l'une l'olivier, l'autre la source d'eau marine. J'ajoute qu'on ne voit guère comment s'y serait pris l'artiste chargé de décorer le fronton pour figurer le flot salé jaillissant sous le trident de Neptune, de manière à le rendre visible au spectateur; ce qui pouvait s'indiquer dans un ouvrage

1. VIII, 55.
2. I, 26, 27.
3. Servius ad Virgil., G., I, 12.
4. Mus. brit., n° 256.
5. I, 24.

destiné à être regardé de près offrait de véritables difficultés si l'on tenait compte de la distance à laquelle le fronton devait être du public.

L'explication donnée par Otfried Müller, bien qu'elle ait son point de départ dans la tradition relative au cheval, diffère néanmoins de cette tradition telle qu'elle nous est connue. En revanche, elle est à la fois si conforme à la représentation du fronton dans le dessin de Carrey et à l'esprit de la mythologie grecque, à cette époque où les mythes primitifs commençaient à être interprétés philosophiquement, qu'on ne peut hésiter à l'adopter, quand bien même elle n'a qu'un texte obscur pour base historique. Examinons d'abord la composition de l'artiste grec dans l'esquisse de son traducteur champenois.

Les deux figures principales qui occupent le centre du fronton sont évidemment Neptune et Minerve. Ces deux statues étaient placées de telle sorte qu'une ligne verticale tirée au milieu du fronton aurait passé entre les deux têtes. Mais Minerve ne regardait pas du côté de son antagoniste, comme elle eût dû le faire si la création de l'olivier avait été le sujet de la composition. Placée entre Neptune et un groupe de deux chevaux qui se trouve à la droite, c'est vers ces animaux que la déesse se tourne en étendant le bras, tandis que Neptune debout, les jambes écartées, fait également du bras un geste véhément dans la même direction. Les chevaux sont attelés à un char conduit par une femme, dans laquelle on reconnaît la Victoire Aptère. Une figure d'homme placée en arrière du char a reçu d'Otfried Müller le

nom d'Erichthonius. Il est évident, d'après les gestes et les attitudes des personnages, que le centre de l'action est dans le char et dans son attelage. L'explication donnée par O. Müller est basée sur l'action des personnages et sur un passage d'un commentateur d'Ælius, Aristide, qui semble la décrire et en placer le théâtre précisément au fronton postérieur du temple de Minerve[1]. Dans ce système, Neptune vient de faire sortir du sein de la terre, ouverte d'un coup de son trident, deux chevaux fougueux. Bien que la statue du dieu de la mer fût déjà très-mutilée en 1674 ; bien que le trident, qui sans doute était en bronze, et le bras qui le portait eussent disparu, la pose de Neptune indique assez bien, dans le dessin de Carrey, le moment où, après avoir retiré de terre son trident, le dieu se rejette en arrière, vaincu par la vue d'un prodige encore plus grand que celui qu'il a opéré. En effet, ces chevaux frémissants, sauvages, nés pour attester sa puissance, Minerve les a soumis au frein, et c'est elle qui vient, en présence même de Neptune, de les atteler au char conduit par Erichthonius et par la Victoire. Neptune, confondu, n'a plus qu'à céder à sa rivale le territoire qu'il lui disputait et qu'elle vient de conquérir par un triomphe si manifeste.

Minerve, en effet, passait pour avoir enseigné aux

1. Voici ce passage avec les réflexions d'O. Müller : Πάρεδρον τῆς Θεοῦ τὸν Ἐρεχθέα φησὶ (Ἀριστείδης), ἐπειδὴ ἐν τῇ ἀκροπόλει, ὀπίσω αὐτῆς (τῆς Θεοῦ), γέγραπται ἅρμα ἐλαύνων, ὡς πρῶτον τοῦτο παρα τῆς Θεοῦ δεξάμενος. In his si unum γεγραπται minus accurate dictum statuis, cætera omnia nostris signis egregie conveniunt. Sunt enim ea in acropoli, sunt in postico Parthenonis fastigio, ὀπίσω τῆς Θεοῦ, atque virum, dea ipsa adjuvante, currum ducentem in conspectu ponunt.

hommes l'art de dompter le cheval, de l'atteler et de le conduire, d'où elle avait été surnommée *Hippia* par les Athéniens [1]. Une légende corinthienne faisait honneur à Minerve Chalinitide d'avoir fait don à Bellérophon du premier frein [2]. A Athènes, c'était à Erichthonius, son héros favori, que la déesse était réputée avoir enseigné l'usage des rênes. Grâce aux conseils de la déesse, Erichthonius avait guidé le premier quadrige et remporté la première victoire aux jeux des Panathénées [3]. Il était naturel de le reconnaître dans le jeune homme que l'esquisse de Carrey nous montre occupé à diriger le nouveau char [4]. Quant à la femme qui partage ce soin avec lui, c'est à n'en pas douter cette même Victoire que tant de monuments anciens nous font voir sur le char des vainqueurs [5]. Elle est sans ailes; qu'y a-t-il là d'étonnant, lorsque la Victoire Aptère avait à Athènes un temple ancien et une ancienne statue [6]?

La signification ne diffère pas de celle que présente la tradition relative à la naissance de l'olivier. La défaite

1. Elle était honorée sous ce nom à Colone. (Pausan., I, 30.) O. Müller cite plusieurs épithètes données à Minerve par les poëtes, qui toutes ont trait à l'honneur qui lui était attribué d'avoir, la première, dompté le cheval.

2. Pind., Ol., XIII, 91.

3. Cette tradition athénienne est adoptée par Virgile dans les *Géorgiques* (l. III, v. 113) :

> Primus Erichthonius currus et quatuor ausus
> Jungere equos, rapidusque rotis insistere victor.

4. *De Phid. vit. et op.*, p. 80.

5. *Ibid.*, p. 81.

6. Pausan., I, 22 et V, 26.

« s'était condamnée pour assurer la victoire des Athé-
« niens[1]. »

L'angle de ce côté du fronton était rempli par la statue de l'Ilissus. Les figures de l'Alphée et du Cladeus étaient ainsi placées aux angles du fronton principal au temple d'Olympie[2]. Il est assez naturel de supposer que l'Ilissus, ce fleuve aimé des Athéniens, occupait une place semblable dans un fronton du temple de Minerve. M. Beulé préférerait donner à cette statue le nom du Céphise dont le cours avait plus d'abondance et d'utilité, et qui a été chanté par Sophocle. Mais si les poëtes ont célébré le Céphise, l'Ilissus était consacré aux muses[3]. Une lacune se voit dans le dessin de Carrey entre la figure de Cécrops et celle de l'Ilissus; on a proposé de la remplir par la nymphe *Callyrhoé*, sœur de l'Ilissus[4].

De l'autre côté étaient les divinités qui étaient venues pour assister Neptune dans la lutte. La première qui se présente et qu'on voit, dans le dessin de Carrey, debout à côté du dieu des mers, est nommée Thétis par O. Müller. Auprès d'elle est Amphitrite, un dauphin sous les pieds. M. Cockerell a supposé que le char d'Amphitrite devait faire pendant, sur le fronton occidental, au char conduit par la Victoire. L'introduction d'un char attelé de chevaux lui a paru nécessaire, tant pour remplir le vide qui paraît dans le dessin de Carrey entre la figure de Nep-

1. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 88. — M. Westmacott, dans sa restauration, fait de cette figure la femme de Cécrops.
2. Pausan., V, 10.
3. Pausan., I, 19.
4. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 89.

tune et celle de Thétis[1], que pour contre-balancer de ce côté de la reine l'effet des chevaux et du char qui sont de l'autre côté. On peut remarquer, d'ailleurs, dans le dessin, une correspondance assez frappante entre la pose et le mouvement des deux figures d'Amphitrite et de la Victoire Aptère qui semblerait indiquer une occupation analogue. Mais il est difficile de trouver, dans l'espace laissé vacant par Carrey, la place des chevaux que suppose M. Cockerell. Tout ce qu'on pourrait accorder, c'est que la déesse de la Méditerranée était traînée par des animaux marins dont le dauphin, qu'on voit encore à ses pieds dans le dessin de Carrey, était un dernier vestige.

Vient ensuite une figure de Latone avec ses deux enfants, Diane et Apollon. « Phidias, dit Müller, l'a placée « là parce qu'Apollon se montre souvent, dans les my- « thes, le compagnon et l'ami de Neptune. Le siége de « la déesse est baigné par les flots, sans doute parce « que cette pierre sur laquelle elle est assise représente « l'île de Délos. Dans la femme qui suit, sur les genoux « de laquelle est une jeune fille presque nue, on peut « voir ou Cérès avec Proserpine, ou Dioné avec Vénus. « Je préfère ces derniers noms, parce que la nudité « presque complète du corps convient mieux à Vénus, « qui était aussi honorée parmi les divinités de la mer[2]. » Müller donne ensuite le nom de Cérès à une figure de femme drapée, et pense que l'espace vide qui vient

1. Voyez sur ce vide ce que dit O. Muller. (*De Phid. vit. et op.* p. 92.)
2. *De Phid. vit. et op.*, p. 85.

après cette statue, dans le dessin de Carrey, a dû être rempli par la figure de Proserpine. Il allègue la liaison qui existait entre les déesses éleusiniennes et Neptune, liaison attestée par ce qu'on racontait d'Eumolpe [1]. Mais le nom de Démophon, celui de Buzygès, qui appartiennent également au culte de Cérès et à celui de Minerve [2], peuvent être opposés au nom d'Eumolpe et témoignent sans doute des rapports intimes qui existaient entre les divinités éleusiniennes et la déesse de l'Acropole. On pourrait, ce me semble, remplacer ici Cérès par Halia, sœur des Telchines, qui fut divinisée sous le nom de Leucothée, et lui donner pour compagne Rhodé, la fille qu'elle eut de Neptune, et dont l'île de Rhodes passait pour avoir reçu son nom. Halirrhotius, ce fils de Neptune, dont le nom exprime le bouillonnement des ondes, occupait l'avant-dernière place, et celle de l'angle était remplie par une figure couchée à laquelle on a donné le nom d'Euryte, maîtresse de Neptune et mère d'Halirrhotius [3].

Le morceau le plus considérable de ceux du fronton occidental qui ont été transportés à Londres est celui qui a reçu le nom de l'Ilissus. Cette statue, qu'on a associée au *Bacchus* du fronton oriental dans une commune admiration, est plus mutilée encore, puisque la tête, une partie des bras, et les jambes jusqu'aux genoux, ont

1. Fils de Neptune et de Chioné, qui vint de Thrace en Attique. Il a été regardé par quelques auteurs comme le fondateur des mystères d'Eleusis, dont le sacerdoce demeura héréditaire dans la famille des Eumolpides.

2. Creuzer, dans la traduction de Guigniaut, t. II, p. 736.

3. O. Müller, *loc. cit.*

péri[1]. Mais la superficie est beaucoup mieux conservée dans ce qui reste qu'elle ne l'est dans le Bacchus ou Thésée, de sorte qu'on peut jouir de l'exécution, qui est admirable. La pose de l'Ilissus est, d'ailleurs, pleine de vie et de naturel. Le dieu-fleuve, entendant la nouvelle de la lutte qui vient de s'engager entre Minerve et Neptune, ou peut-être tiré de sa rêverie par le bruit du char, se soulève de la terre où il reposait, et, en s'appuyant sur sa main, se tourne vers le lieu de l'action. Le mouvement marque bien la curiosité, ou même l'intérêt; mais il n'a pas, ce me semble, l'impétuosité que lui prête Visconti[2]. J'y crois sentir, au contraire, quelque chose d'indolent, une sorte de lenteur qui convient sans doute à un fleuve dont les eaux, chères aux muses, coulaient avec une paisible harmonie, et parfois s'endormaient un peu sous les lauriers-roses. M. Beulé me semble avoir très-bien saisi dans cette figure un certain caractère féminin qui se marque surtout vers la chute des reins[3]. Bien que les formes du corps soient pleines et vigoureuses, elles ne sont cependant pas exemptes de mollesse; on voit que ce corps n'est pas celui d'un héros exercé aux combats, mais d'un dieu qui vit dans le repos, occupé d'une tâche facile. Les Athéniens n'avaient sans doute pas besoin d'autre indice pour reconnaître le fleuve dont l'urne paresseuse, à l'agréable murmure,

1. La main gauche et une partie du bras droit existaient encore du temps de Stuart, qui a dessiné cette statue, *Antiq. of Ath.*, t. II, pl. 9.
2. *Mém. sur des ouvr. de sculp. du Parth.*, p. 21.
3. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 90.

inspirait plus de vers qu'elle ne faisait naître de moissons. La draperie qui est étendue sous le dieu mêle ses plis aux ondulations des eaux figurées sur la plinthe. Cette statue offre des traces de couleur [1].

En comparant cette figure au Laocoon, M. Beulé fait ressortir la différence qui existe entre l'art trop apparent de l'œuvre d'Agésander et la science cachée du sculpteur du fronton occidental [2]. C'est cette aisance dans le style, cette fraîcheur dans l'exécution qui, jointes à une parfaite vérité, à une délicatesse exquise, donnent à cette figure une grâce et une séduction extraordinaires [3].

A côté de l'Ilissus était ce groupe de deux figures que les yeux prévenus de Spon prirent jadis pour l'empereur Adrien et Sabine, sa femme. On y reconnaît aujourd'hui Cécrops et une de ses filles. Ces statues sont très-mutilées et très-dégradées. Je ne sais si les exhalaisons salines de la mer ont contribué à cette altération à laquelle on prétend que le marbre pentélique est sujet [4]. Ce groupe est demeuré à Athènes où il se voit encore à son ancienne place, sur la corniche du Parthénon; lord Elgin l'aura trouvé trop détérioré pour s'en emparer. Il a été dessiné par Carrey et par Stuart [5]. Les têtes ne manquaient pas alors comme aujourd'hui, mais les bras

1. *The Elgin marbles*, t. II, p. 23.
2. *Loc. cit.*
3. Mus. brit., n° 99. Une tête ceinte du *strophium*, qu'on voit sous le numéro 247, avait été regardée comme pouvant s'adapter à cette statue, mais cette tête, sur laquelle Visconti ne se prononce pas, a été reconnue pour un ouvrage romain par Otfried Müller.
4. Visconti, *Mémoire* cité, p. 17.
5. *Antiq. of Ath.*, vol. II, ch. I, pl. IX.

avaient déjà disparu. On croit que la tête de l'homme, qui était âgé et barbu, a été enlevée vers 1803 [1]. Quant à la tête de femme, M. Fauvel, ancien consul de France à Athènes, prétendait la posséder; mais on doute que cette tête, dans laquelle M. Fauvel avait remarqué des trous qui devaient avoir servi à fixer un diadème, fût réellement celle de la statue dont il s'agit [2]. Les moulages de ces deux statues existent à l'école des Beaux-Arts. Cécrops est assis ; ses jambes, qu'une draperie recouvre, sont repliées. Appuyé sur un bras, il soutient de l'autre sa fille agenouillée auprès de lui et dont le bras caressant s'appuie sur l'épaule paternelle. M. Beulé, qui a pu voir le groupe lui-même, vante la beauté et la conservation du dos nerveux du vieillard et du bras de la jeune femme. On comprend que la partie qui se trouvait contre le mur du fronton ait été mieux protégée, et par là mieux préservée que les autres des intempéries de l'air.

Après la prise d'Athènes par les Vénitiens, en 1687, le capitan général Morosini tenta d'enlever le groupe central du fronton de l'opisthodome, c'est-à-dire Neptune, Minerve avec son char, Erichthonius et la Victoire ; mais l'opération fut conduite avec tant de maladresse que les statues tombèrent et se brisèrent sur le rocher de l'Acropole [3]. Il ne reste de ces figures que des fragments parmi lesquels, pour des raisons que je dirai

1. O. Müller, *op. cit.*, p. 88.
2. *Ibid.*
3. *Athènes aux* XVe, XVIe *et* XVIIe *siècles,* par M. de Laborde, t. II, p. 224.

tout à l'heure, je ne range pas le torse qu'on a pris, à tort je le crois, pour le torse de la Victoire Aptère. On possède à Londres un morceau du Neptune, d'une puissance et d'une perfection d'exécution admirables; il représente les épaules et le haut de la poitrine. Cette poitrine du dieu des mers rappelle que cette partie était chez ce dieu d'une beauté caractéristique; ainsi, du moins, l'affirmaient les poëtes; Homère donne à Agamemnon *la tête et les yeux de Jupiter, la ceinture de Mars et la poitrine de Neptune*[1]. Ce fragment donne une haute idée de la beauté de la statue que les premiers voyageurs, sans doute à cause de la majesté qui s'y révélait, avaient prise pour une figure de Jupiter. Quatremère de Quincy a été le premier à y reconnaître Neptune. Le Neptune du Parthénon avait, d'après le calcul de Visconti[2], environ douze pieds anglais de hauteur. C'est ce même Neptune, qui, après la chute des statues dont Morosini avait voulu dépouiller le Parthénon, demeura longtemps les jambes en l'air, à demi enterré dans la masse des décombres, et dont les Turcs, scandalisés de l'indécence de cette posture, rompirent les jambes pour en faire de la chaux[3].

De la Minerve on a deux fragments. Le fragment drapé, qui est un morceau du torse, est remarquable par les trous creusés pour fixer les serpents de bronze qui

1. *Iliade*, ch. II, v. 477 : στέρνον δέ Ποσειδάωνι.
2. *Mémoire* cité, p. 16.
3. O. Müller, *de Phid. vit. et op.*, p. 92, d'après Fauvel. — Le fragment du torse de Neptune porte, au Musée britannique, le numéro 103.

formaient sans doute la bordure de l'égide et le masque de Gorgone de même métal qui en occupait le centre[1]. Des traces analogues se font voir dans le fragment de tête de la même statue que lord Elgin a ramassé sur le plan inférieur du fronton : un sillon tracé sur le contour du front montre que la tête de Minerve a dû porter un casque, et l'orbite des yeux est creusé pour recevoir des prunelles d'une matière différente, soit bronze, soit pierre brillante[2]. Il ne reste des deux chevaux que de menus débris que l'on conserve à Athènes dans une citerne, au-dessous du Parthénon, et le souvenir de l'admiration qu'ils ont inspirée. Après les majestueuses figures des divinités en lutte l'une contre l'autre, ce qui frappait et attirait le plus les regards, c'étaient les chevaux et leur vie prodigieuse : le Grec de Nauplie à qui, par une lettre insérée dans la *Turco-Græcia* de Martin Kraus[3], l'Europe savante dut les premières nouvelles d'Athènes après des siècles de barbarie, n'avait même vu que ces chevaux placés au-dessus de la grande porte de l'*église*, et qui, tant était grande l'expression de vie et de férocité que l'artiste avait su leur donner, lui avaient paru, comme les chevaux de Diomède, *avides de chair humaine*.

Le torse d'Erichthonius, bien qu'il ait beaucoup souf-

1. Mus. brit., n° 102.

2. Sur les ornements de métal dans les statues des frontons, voyez les indications données par sir Henry Ellis, *Elgin marbles*, t. II, p. 8, 14, 24, 26, et aussi Victonti, Beulé, etc.

3. Publiée à Basle, sous le nom de Martinus Crusius, en 1584. La lettre de Théodore Zygomalas est au livre VIII, ch. x. Voyez aussi vrage de M. de Laborde (*Athènes aux* xve, xvie, etc.) où cette lettre est citée et traduite, t. I, p. 55 et suiv.

fert, se distingue encore par la grandeur et la noblesse du style[1]. Dans le dessin de Carrey, ce personnage est placé à l'arrière-plan, entre Minerve et la Victoire, la tête tournée vers celle-ci; la partie inférieure de la figure est cachée par le char sur lequel la Victoire est assise. On a attribué à cette statue de la Victoire Aptère un beau fragment de statue drapée qui est au Musée britannique[2]. Mais, si l'on examine bien ce morceau, en le comparant à la figure de la Victoire du dessin de Carrey, on trouvera qu'il ne s'y rapporte point. En effet, dans le dessin, ainsi qu'O. Müller l'a fort bien remarqué, la Victoire porte en avant le bras gauche et retire le bras droit, elle élève la cuisse gauche de manière à former un angle avec le tronc du corps. Il n'en est pas de même du fragment du Musée britannique. On peut y voir, adhérentes encore au tronc, une partie du bras gauche et une très-petite portion de la cuisse gauche; on se convaincra, en les examinant, que le bras gauche ne faisait point le mouvement indiqué par Carrey, mais un mouvement en arrière. Quant à la cuisse gauche, elle est très-légèrement soulevée; la droite, à en juger par le mouvement qu'on voit dans la partie postérieure de la figure, doit l'avoir été davantage. Rien de tout cela ne convient à la Victoire du dessin; mais, au contraire, tout se rapporte parfaitement à la figure d'Amphitrite qu'on voit assise à la gauche de Neptune. Et ici j'ai à citer, outre l'autorité de Müller, celle de Quatremère de

1. Mus. brit., n° 100.
2. N° 105.

Quincy. « Il suffit, dit-il, de regarder le fragment du « côté où le dessin de Nointel nous montre Amphitrite, « pour reconnaître l'identité de la pose, du mouvement, « de l'ajustement et même de la draperie, qui, vers le « haut de la cuisse gauche, se trouve fendue et laissait « voir, selon le témoignage irrécusable du dessin, le nu « de la cuisse et de la jambe, goût de draperie très-con- « forme au caractère d'une déesse marine[1]. »

C'est ici le lieu de parler de deux têtes qu'on regarde comme provenant du fronton occidental et qui justifient cette attribution par le caractère et la beauté du style. L'une et l'autre ont été reproduites par la photographie pour le précieux ouvrage de M. de Laborde, *Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles*[2]. La découverte de la première est due à M. Charles Lenormant, qui la trouva, en juillet 1846, dans une cave de la Bibliothèque royale où elle gisait ignorée, et qui reconnut aussitôt, dans cette tête mutilée et fruste, le grand style de l'école de Phidias[3]. C'est, suivant M. Lenormant, la tête de la première statue qu'on voyait debout à la gauche de Neptune, de celle que j'ai nommée, avec O. Müller, Thétis. M. Lenormant lui donne le nom de Leucothée. Le nez a été brisé. Cette tête est figurée avec la statue dans le dessin de Carrey et a probablement fait partie de la collection du marquis de Nointel ; on ignore comment elle est venue à la Bibliothèque.

1. *Lettres à Canova*, p. 85, 86.
2. T. I, p. 157 et t. II, p. 228.
3. Voyez l'histoire de cette tête dans M. de Laborde, *loc. cit.*, ainsi que les objections produites par M. Raoul Rochette, *Journal des Savants*, année 1851, p. 263.

L'autre tête est la propriété de M. le comte de Laborde, l'infatigable et érudit archéologue, qui raconte dans son livre sur Athènes comment il l'a achetée de M. Weber, antiquaire allemand établi à Venise. Elle a appartenu autrefois à San-Gallo, le secrétaire de Morosini. L'histoire de ce fragment est des plus curieuses[1] et montre par quels périls peuvent passer ces précieuses reliques de l'art qui font l'objet de notre piété esthétique, avant d'arriver aux mains savantes et fidèles qui ne les laisseront plus s'égarer. Cette tête, d'un grand caractère, si j'en juge d'après la photographie, avait été déjà gravée dans un ouvrage de Müller[2], qui la regardait comme provenant du Parthénon, mais sans la rapporter à aucune figure particulière. M. de Laborde et M. Beulé en font la tête de la Victoire Aptère.

Un fragment de figure drapée a été reconnu par Quatremère pour appartenir à la femme assise qui porte, dans le dessin de Carrey, une jeune fille nue sur ses genoux[3]; c'est notre Dioné. Il existe quelques autres fragments à Londres parmi les marbres d'Elgin. Athènes possède d'autres débris plus considérables. La figure d'Halirrhotius a été retrouvée telle que le dessin de Carrey la représente, à la tête près qui a disparu. M. Beulé l'a vue dans l'intérieur du Parthénon[4]. « Un boulet vénitien, dit l'auteur de l'*Acropole d'Athènes*, a probable-

1. *Ath. aux* xve, etc., t. II, p. 228 et suivantes, en note.
2. *Denkmäller der alten Kunst*, pl. xxvii, n° 122.
3. *Lettres à Canova*, p. 86.
4. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 92.

« ment fait éclater l'Euryte. Je ne puis m'expliquer au-
« trement la coupe horizontale qui n'a laissé à sa place
« que la partie inférieure de cette statue. En montant sur
« le fronton même, on admirait autour des flancs des
« plis d'une extrême délicatesse[1]. »

Ainsi a été brisée et dispersée l'œuvre..... dirons-nous de Phidias? C'est la question que M. Beulé nous invite à examiner avec lui. Il ne s'agit pas de la conception, ni de la disposition générale, qui appartiennent certainement au maître, mais de la part que le maître lui-même peut avoir eue dans l'exécution. La beauté du fronton oriental, la grandeur et la simplicité du style, l'unité si admirable de la composition, l'habile ordonnance et la perfection savante de toutes ses parties, la vie idéale des figures, nous ont fait prononcer un nom qui est le nom souverain de la sculpture. Ce n'était qu'une hypothèse; mais si le nom de Phidias est dans l'histoire de l'art inséparablement uni à l'idée du beau suprême, jamais hypothèse ne s'est offerte avec plus d'autorité intrinsèque, au défaut des témoignages historiques. Faut-il répéter la même conjecture à propos des statues du fronton occidental, ou bien y a-t-il des raisons de les attribuer à une autre main presque aussi habile, mais moins inspirée et animée par un génie moins puissant, comme serait celle de l'élève le plus illustre du chef de l'école d'Athènes?

Il est évident que la part qu'il est permis d'attribuer à Phidias lui-même dans l'exécution des sculptures du

1. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 92.

Parthénon doit être assez restreinte. S'il est certain que le chef de l'école d'Athènes n'a pas dédaigné, quoi qu'on ait dit, de sculpter le marbre[1], bien que l'immense renommée de ses colosses d'or et d'ivoire ait nui à sa gloire de sculpteur et de statuaire, c'est-à-dire, suivant le langage ancien, de sculpteur en marbre et en bronze; s'il est assez raisonnable de penser qu'il a pu travailler lui-même à une partie de la décoration du Parthénon qu'on sait par l'histoire avoir été confiée à sa direction, la renommée de ce nom glorieux ne doit pas cependant nous entraîner à faire du maître athénien un géant aux cent bras de la sculpture accomplissant à lui seul plus de travaux qu'un homme, même doué d'une activité prodigieuse, n'en saurait exécuter. La décoration du Parthénon offre d'ailleurs des traces, non-seulement de mains, mais d'écoles différentes, comme on le verra quand il s'agira des métopes. Peut-on cependant distinguer deux styles dans les statues du fronton, et l'état même de ces statues permet-il d'y reconnaître la main de deux maîtres? Ici se présentent les remarques délicates et ingénieuses de M. Beulé sur l'observation de certaines lois de perspective dans le fronton oriental, dont il a été question dans l'article précédent. J'ai dit que les mêmes règles n'avaient pas été pratiquées dans le fronton occidental. Ces remarques et un passage de Tzetzès ont servi de base au système qui attribue à Alcamène les

1. Voyez sur ce sujet les réflexions de Visconti (*Mémoire cité*, p. 3); d'O. Müller (*de Phid. vit. et op.*, p. 46, 47). M. Beulé (*Acropole d'Athènes*, t. II, p. 96) semble incliner vers l'avis contraire. Voyez aussi le texte de Pline (*Nat. Hist.*, XXXVI, 4).

figures de ce dernier fronton, en laissant à Phidias les statues du fronton de la façade principale.

Tzetzès raconte en effet, dans ses *Chiliades*, que, Phidias et Alcamène ayant été chargés de faire deux statues de Minerve destinées à être placées au-dessus de colonnes très-élevées[1], Alcamène, *qui n'avait pas, comme Phidias, étudié la perspective et la géométrie*, « donna à la « déesse des formes délicates et féminines. Phidias, au « contraire, la représenta les lèvres ouvertes, les narines « relevées, calculant l'effet pour la hauteur qu'elle devait « occuper. Le jour de l'exposition publique, Alcamène « plut et Phidias faillit être lapidé. Lorsqu'au contraire « les deux statues furent en place, l'éloge de Phidias était « dans toutes les bouches; Alcamène, au contraire, et « son ouvrage, ne furent plus qu'un objet de risée[2]. »

Pour M. Beulé, les colonnes dont il s'agit sont celles du Parthénon surmontées de l'entablement; les deux Minerves sont celle du fronton oriental et celle du fronton occidental. Ces deux figures sont malheureusement perdues, et il nous est impossible de vérifier les assertions, d'ailleurs sans doute fort exagérées, de Tzetzès, sur le caractère de ces statues rivales. Mais on peut comparer entre elles les figures qui nous restent et s'assurer si elles justifient l'hypothèse de M. Beulé, présentée d'ailleurs avec une réserve très-louable dans un archéologue.

1. Ἐπί κιόνων ὑψηλῶν. Pausanias (II, 17) se sert d'expressions analogues en parlant des sculptures du fameux temple de Junon, près de Mycène.

2. J'emprunte la traduction de M. Beulé qui a aussi publié le texte, *Acrop. d'Athènes*, t. II, p. 100.

J'ai fait remarqner, à propos du Bacchus et du groupe des divinités marines dans le fronton de la façade, comment le sculpteur avait disposé ces figures pour le point d'où elles devaient être regardées. M. Beulé a fait quelques autres remarques qui me paraissent justes. Sans doute les mutilations du corps du Soleil et de celui de la Lune, qui étaient coupés par le milieu, ces mutilations, vues autrement qu'à distance, auraient pu paraître étranges, mais, à la place qu'occupaient les figures, elles produisaient un effet merveilleux. Le brusque mouvement de la figure d'Iris devait prendre de loin un grand caractère. Les chevaux du Soleil n'étaient point de front, mais sur une ligne oblique, de façon à faire distinguer d'en bas chaque tête. Ceux de la Lune avaient *ces lèvres ouvertes, ces narines dilatées et relevées* dont parle Tzetzès, « qui devaient, dit M. Beulé, faire saisir, malgré « la distance, l'apparence et comme le souffle de la « vie[1]. »

Rien de pareil dans le fronton de l'opisthodome. L'artiste ne s'y est pas senti la hardiesse de traiter chaque partie en vue de l'ensemble, en sacrifiant ce qui était inutile et en dirigeant toute son attention, tout son art, vers l'effet à produire, les conditions de l'œuvre étant données. Il n'appartient sans doute qu'à un génie puissant et grandiose d'avoir cette intrépidité de parti pris qui va droit au but, qui ne s'arrête au détail qu'autant qu'il est nécessaire pour l'effet général. Michel-Ange avait aussi ce sentiment de l'ensemble en sculpture : ses

1. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 108.

statues ne sont que des fragments de grandes compositions qui s'agitaient dans son cerveau et qu'il n'a pas toujours réalisées. Dans le fronton de l'opisthodome, il semble que l'artiste, au lieu d'innover avec audace, comme son rival du fronton de la façade principale, se soit contenté de suivre la tradition en donnant à chaque figure toute la perfection dont il était capable. Ses statues gagnent à être examinées de près et séparément, tandis que celles du fronton de la façade principale gagneraient, au contraire, à être replacées au lieu pour lequel elles ont été faites. C'est là seulement qu'elles prenaient toute leur valeur dans la riche harmonie de la décoration imaginée par Phidias en l'honneur de Minerve.

Si l'on compare la pose de l'Ilissus avec celle du Bacchus, on voit que cette dernière figure est élevée de telle façon qu'elle a dû se montrer au spectateur en dépit de la saillie de la corniche, tandis que l'autre a dû être cachée en partie. Même remarque de M. Beulé pour la Circé et pour l'Euryte. On ne pouvait voir d'en bas qu'une partie de l'Euryte, comme le prouve le fragment resté à son ancienne place[1]. Au contraire, la figure de Circé reposait sur un soubassement qui la portait à la hauteur nécessaire pour qu'elle apparût complète. M. Beulé nous assure que d'en bas il est difficile de comprendre la pose du Cécrops resté sur le fronton, et il a dû, pour s'en rendre compte, monter au sommet du temple[2]. On ne voit point au fronton occcidental de

1. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 109.
2. *Ibid.*

figures coupées à mi-corps. Les têtes qui sont à Paris et qui proviennent de ce fronton n'offrent rien qu'on puisse dire calculé en vue de la perspective; mais leur beauté appartient à la tradition la plus pure de l'art hellénique[1].

En attribuant à Phidias le fronton oriental, M. Beulé ne pense pas cependant qu'il ait lui-même mis la main aux statues; mais il croit qu'Agoracrite, le disciple le plus cher et le plus soumis de Phidias, a pu les exécuter d'après ses dessins et sous sa direction immédiate. Sans doute il n'est pas nécessaire, pour qu'une œuvre de sculpture soit réputée d'un maître, qu'il en ait lui-même sculpté toutes les parties, et Phidias a pu abandonner à ses élèves, à Agoracrite si l'on veut, la plus grande part du travail; mais on a de la peine à renoncer à retrouver la main du maître lui-même dans ces figures du Bacchus et des divinités marines auxquelles rien n'est comparable dans l'art de la sculpture. Quant à Alcamène, plus indépendant du maître qu'Agoracrite, il a pu traiter avec une certaine liberté le sujet donné par Phidias et ne se conformer, qu'autant qu'il était nécessaire, au plan général de décoration de l'édifice. L'exécution du fronton occidental doit sans doute lui appartenir tout entière, si l'on admet que ce fronton soit de lui; car il n'est nulle part question, pour lui, comme pour Agoracrite[2], d'une communauté de travaux avec le maître. J'ai dit jusqu'à quel point de perfection cette exécution était portée dans la statue de l'Ilissus; c'est un prodige de douceur et de finesse qui

1. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 109.
2. Pline, XXXVI, 5.

charme tous ceux qui le contemplent. Certes une telle perfection pouvait ravir les Athéniens et justifier jusqu'à un certain point la méprise que Tzetzès leur attribue au sujet des deux Minerves.

CHAPITRE V

LES MÉTOPES

Les métopes jouaient un rôle important dans la décoration des temples de l'ordre dorique ; elles étaient destinées à cacher les vides laissés entre les triglyphes. On sait que les triglyphes représentaient à l'extérieur l'extrémité des entraits. Les métopes, ou panneaux de marbre de la frise extérieure du Parthénon, chargées de riches sculptures, étaient au nombre de quatre-vingt-douze et formaient le couronnement de la colonnade ; il y en avait deux par entre-colonnement. Elles étaient fixées à leur place au moyen de coulisses ou rainures creusées dans le marbre et dans lesquelles on les avait glissées, ce qui fut cause d'énormes ravages lors de leur enlèvement par lord Elgin.

Les sculptures de ces métopes se détachaient en haut relief, de façon à former de fortes saillies qui allaient quelquefois jusqu'à dix pouces et même à un pied. Ces saillies toutefois ne paraissaient pas avoir rien d'excessif, encadrées comme elles l'étaient dans d'autres saillies formées par les chapiteaux des colonnes, par les triglyphes et par la corniche ; elles ne rompaient en rien l'harmonie générale de l'entablement. Au contraire, à la di-

stance où elles étaient placées des yeux du spectateur, la manière dont ces sculptures se projetaient en avant pour se faire mieux distinguer, et les effets de lumière et d'ombre qui résultaient de cette projection ajoutaient à la richesse et à la beauté de l'édifice. On n'a peut-être pas remarqué que les métopes, ainsi exécutées en demi-bosse, formaient une transition naturelle et peut-être nécessaire entre les bas-reliefs de la frise de la cella, d'une épaisseur très-légère, et les statues en ronde bosse qui dominaient, du haut des frontons, toute l'ornementation du temple. Il y avait ainsi, dans l'ornementation, à partir du pied jusqu'au sommet de l'édifice, une progression d'épanouissement. Je rappelle ici que le fond des métopes était peint en rouge, et que les figures, soit blanches, soit colorées, se détachaient sur un fond rouge entre les triglyphes peints en bleu. Dans toute la partie supérieure de l'édifice la richesse des couleurs se mariait à celle des formes.

Des quatre-vingt-douze métopes du Parthénon un certain nombre est resté en place ; mais celles-là, sauf une seule qu'on voit à l'angle occidental du côté du midi, sont tellement mutilées que, non-seulement toute trace de l'art a disparu, mais que le sujet même des sculptures qui les ornaient ne se peut deviner. Celle qui est encore complète semble avoir été conservée pour faire juger de l'effet que devait produire la couronne sculptée du Parthénon lorsque la main de l'artiste venait d'en parer le monument [1]. On pense qu'une partie de celles qui ont

1. Cette métope représente un jeune Grec qu'un Centaure saisit par la tête.

disparu a dû être emportée par l'explosion qui fendit en deux le Parthénon en 1687; on en a retiré une des décombres où d'autres gisent peut-être encore[1]. Les autres sont celles que M. de Choiseul et lord Elgin ont enlevées[2]. Ces dernières, et toutes celles dont nous connaissons le sujet bien que les métopes elles-mêmes soient perdues, appartenaient au côté méridional du temple. Ce côté avait été le seul épargné lors d'une mutilation systématique exercée, à une époque inconnue, sur les métopes du Parthénon. On s'est demandé si cette œuvre de barbarie, qui ne peut avoir que le fanatisme religieux pour auteur, devait être attribuée aux Turcs ou aux chrétiens. On sait que le Parthénon fut converti en église en 630[3]. M. Beulé pense que la dégradation à coups de marteau, dont il a reconnu les traces évidentes sur trois côtés de la frise supérieure du Parthénon, doit être attribuée aux Grecs du VIIe siècle[4]. Ils ont pu sans doute en être capables. Il est bon cependant de noter ici à leur décharge que les dessins de la collection Behringen qui sont donnés comme représentant des métopes du Parthénon doivent avoir été pris sur ce même côté septentrional dont on attribue la dégradation aux architectes

1. Cette métope se voit au musée du Parthénon; elle représente, comme celle du Louvre, un enlèvement de femme par un Centaure.

2. Les métopes du Musée britannique sont au nombre de quinze. On possède, en outre, quelques fragments de métopes du Parthénon, tant à Londres qu'à Cambridge dans la bibliothèque publique de l'Université. Il y en a d'autres fragments à Copenhague.

3. Si l'on en croit une description d'Athènes écrite en 1460 par un anonyme, les deux architectes chargés de ce renouvellement s'appelaient *Apollos* et *Eulogios*.

4. Cours d'archéologie professé à la Biblothèque nationale.

de l'an 630. En effet, ces métopes, comme je le dirai plus loin, et comme M. Beulé l'a lui-même constaté, ne peuvent appartenir à aucune autre partie de la frise. Or, les dessins qui les représentent, et que M. Beulé regarde comme *antérieurs peut-être* à ceux de Carrey qui représentent les sujets du mur méridional, ne peuvent en tout cas les avoir précédés de beaucoup. La mutilation consatée par M. Beulé serait alors bien plus récente qu'il ne l'a supposé, si toutefois les dessins dont il s'agit doivent être réputés authentiques. Dans l'hypothèse qui place la mutilation en 630, on peut conjecturer avec M. Beulé que les sculptures du mur méridional ont été épargnées, parce que, ce mur étant voisin de celui qui ferme la citadelle au sud, il se trouvait moins exposé que les trois autres côtés du temple aux regards du public[1].

On voit qu'il n'est pas facile de se faire une idée de l'ensemble de la composition qui régnait sur la frise extérieure du Parthénon et du lien qui pouvait en rattacher les unes aux autres les parties diverses. Quelques voyageurs ont donné, il est vrai, des explications assez précises sur les sujets de plusieurs métopes d'après les vestiges de sculpture qu'on y observe encore; mais d'autres, dont l'imagination sans doute est moins active ou plus prudente, ont accusé les premiers d'avoir tiré de leur propre fonds les détails qu'ils donnent au public. Cependant on peut encore hasarder quelques conjectures sur certains endroits mieux conservés que les autres. Ainsi l'étude des vestiges présentés par quelques métopes de

1. Cours d'archéologie; — *Acrop. d'Ath.*, II, 112.

la façade principale, et particulièrement par la deuxième en comptant par la gauche, a fait reconnaître à M. Beulé que les sujets représentés sur cette façade devaient être tirés de la légende de Minerve et de celle de ses héros favoris. Ce n'est là, il est vrai, qu'une conjecture, mais très-vraisemblable, et la figure de Minerve dans une attitude guerrière, distincte encore sur la douzième métope, semble lui donner quelque autorité[1].

Les métopes du nord sont encore plus indéchiffrables. On n'y voit en particulier aucune trace du combat des Amazones que quelques-uns ont cru y avoir été figuré. En revanche, si l'on ajoute foi aux dessins du Fonds Behringen dont j'ai parlé[2], comme ces dessins ne se rapportent ni aux métopes du côté méridional qui sont connues, ni à ce qu'on entrevoit des métopes de l'est et de l'ouest, il faut bien admettre qu'ils représentent des métopes du côté septentrional. Or, le sujet de ces dessins, comme d'une partie des sculptures qu'on voyait au côté méridional, c'est la *lutte des Centaures et des Lapithes*, cette même lutte que les artistes d'Athènes avaient sculptée sur la frise du temple de Thésée et qu'Alcamène devait figurer plus tard sur l'un des frontons du temple d'Olympie: sujet presque aussi national pour les Athéniens que le combat des Amazones, car les Lapithes avaient Thésée

1. Voyez ce qui est dit dans l'*Acropole d'Athènes*, t. II, p. 115. Le colonel Leake a donné en détail les sujets dont il a cru voir la représentation sur cette façade. (*Topography of Athens*, t. I, p. 543, 2e édit., London, 1841.)

2. Ces dessins se trouvent au Cabinet des estampes à Paris, sous l'étiquette *Antiquités de la ville de Rome*, nos 804 à 808. Ils ont été signalés par Bröndsted et par M. Beulé.

à leur tête pour combattre et vaincre les Centaures, et il y avait même une ancienne tradition athénienne qui mêlait des Athéniens avec les Thessaliens dans ces sanglantes noces de Pirithoüs[1].

« Sur la façade occidentale, dit l'auteur de l'*Acropole* « *d'Athènes*, les sculptures paraissent inspirées, non plus « par la fable, mais par l'histoire. C'est une série d'en- « gagements entre des guerriers à pied, et, alternative- « ment, entre un piéton et un cavalier. Le piéton est « toujours renversé sous le ventre du cheval qui se « cabre, comme s'il n'y avait pas de place dans le cadre « de la métope pour le mettre debout et lui donner le « développement qu'exige une lutte. Cette monotonie « générale était sans doute rachetée par la variété des « poses et des détails; nous ne pouvons plus en juger. Il « serait même difficile de déterminer quels sont les en- « nemis que les Athéniens combattent si l'on ne savait « à l'avance que ce ne peuvent être que des Perses[2]. Y « a-t-il, en effet, à Athènes, pour l'art, la poésie, l'élo- « quence, d'autres triomphes que Marathon et Salamine? « Quatre siècles après, les Athéniens ne faisaient-ils pas « sur ce sujet de magnifiques discours à Sylla pendant « que ses soldats pillaient leur ville? »

« Il faut bien remarquer, ajoute M. Beulé, combien la « première métope à droite rappelle un groupe de la

1. Voyez Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 13. — Visconti fait remarquer que les héros des métopes portent le costume athénien.

2. The long dress of the vanquished pedestrian in n° 1, and his shield in n° 5, are barbaric and apparently oriental. (Leake, *Topography of Athens*, t. I, p. 545.)

« frise du temple de la Victoire. Le Perse agenouillé, « qu'un Athénien saisit par la tête, a non-seulement le « même mouvement, mais le même costume[1]. » Cette opinion, tirée du livre sur l'Acropole d'Athènes, a été reproduite par l'auteur avec un peu plus de développement dans son cours oral d'archéologie. Elle paraît très-vraisemblable. Il peut sembler étrange au premier abord qu'un sujet historique ait été ainsi représenté sur la frise du Parthénon à côté de sujets mythiques. N'oublions pas toutefois que, pour la majorité du peuple athénien, les exploits de Thésée n'avaient guère moins d'authenticité que ceux de Miltiade, et que l'orgueil national s'enflait également des uns et des autres. La fable et l'histoire se mêlent dans les traditions de la Grèce antique. Thésée lui-même n'avait-il pas combattu à Marathon à la tête des Athéniens, et n'était-ce pas une des raisons du culte qu'on lui rendait à Athènes[2]?

J'arrive aux métopes du côté du sud. Une partie a été détruite, ou peut-être elle est ensevelie dans les décombres d'où l'on peut espérer de la voir sortir un jour. De ces métopes neuf représentaient des sujets divers qui nous sont connus par les dessins de Carrey; elles occupaient le milieu de la muraille à l'endroit où une brèche s'est ouverte lors de l'explosion de 1687; les autres, comme les métopes de Londres et celles de Paris, avaient pour sujets des combats de Centaures. On peut voir dans l'ouvrage de Bröndsted les explications détaillées des neuf métopes où ne règne pas la centauromachie. Les

1. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 118.
2. Plutarque, *Thésée*, XXXV.

sujets en sont tirés des anciennes traditions religieuses de l'Attique. Les 17e, 18e, 19e, 20e et 21e métopes avaient, tout semble l'indiquer, rapport à l'établissement à Athènes du culte de Minerve et des rites religieux qui s'y rattachent. Les autres, c'est-à-dire la 13e, qui commence la série, la 14e, la 15e et la 16e, nous offrent des faits de la civilisation primitive. Dans l'une d'elles, Cérès, de grande et divine taille, enseigne à Triptolème l'art de semer le blé; dans une autre, Pandore, l'Ève mythologique, vient d'ouvrir la boîte fatale en présence d'Épiméthée, et celui-ci recule épouvanté à la vue des maux qui s'en échappent.

Les métopes de Londres représentent toutes des combats d'hommes et de Centaures. Ce sont des duels corps à corps et sans autres armes que celles qui ont été données par la nature aux lutteurs. Quelquefois une amphore est brandie par un des deux adversaires sur la tête de l'autre[1], car la querelle a pris commencement dans un banquet, ou bien la même amphore se retrouve gisante à terre sous le corps d'un combattant à demi renversé[2]. Là c'est le Centaure qui l'emporte[3]; ici le Lapithe, ou plutôt l'Athénien, a l'avantage[4]. D'autres représentent la lutte encore indécise. Dans la métope qui porte le numéro 10, un Athénien repousse du bras et du pied un Centaure qui s'apprêtait à lui lancer, de ses deux mains élevées au-dessus de la tête, une pierre ou tout autre

1. Métope n° 3 du Mus. brit.; 4 de Bröndsted.
2. Métope n° 8 du Mus. brit.; 9 de Bröndsted.
3. Nos 3, 7, 8, 12, 14 du Mus. brit.; 4, 8, 9, 28, 30 de Bröndsted.
4. Nos 1, 2, 11 du Mus. brit.; 2, 3 et 27 de Bröndsted.

projectile. Une autre métope nous présente les deux combattants dont l'un saisit l'autre par la barbe, c'est l'Athénien, tandis que le Centaure prend son adversaire à la gorge[1]. Un enlèvement de femme par un Centaure se trouve parmi les métopes de lord Elgin[2]; un autre enlèvement est celui qu'on voit sur la métope de Paris[3]. L'un des deux nous représente peut-être le rapt, par le Centaure Eurytion, d'Hippodamie, la fiancée de Pirithoüs. Toutes ces figures sont déplorablement mutilées; douze seulement ont conservé leur tête plus ou moins fruste, dix-neuf sont sans tête, et, de ce nombre, les deux figures de femmes. Peu de membres sont entiers; mais, malgré tant de dégradations de toutes sortes, et malgré les défauts qu'on ne peut s'empêcher de trouver dans ces sculptures, surtout si on les compare aux statues des frontons et aux bas-reliefs de la cella, l'effet des métopes du Parthénon est encore admirable et digne de la place qu'elles ont occupée dans le plus beau monument de la Grèce.

Une des métopes les plus admirées est celle qui porte au Musée britannique le numéro 12[4], et qui représente un Centaure victorieux bondissant sur le corps inanimé de son ennemi. Tandis qu'il le foule sous ses pieds en se cabrant, avec l'expression d'une joie insolente, il secoue, comme en signe de triomphe, une peau de lion ou de

1. N° 15 du Musée britannique; 31 de Bröndsted.
2. N° 13 du Musée; 29 de Bröndsted.
3. Cette métope, rapportée par M. de Choiseul, fut achetée par le gouvernement français en 1818, pour le prix de 25,000 francs. Elle a été restaurée par Lange.
4. 28 de Bröndsted.

panthère sur la tête du cadavre. La figure morte est d'une grande vérité. Une certaine contraction des muscles qui s'y fait sentir rappelle l'agonie récente, tandis que l'attitude abandonnée du corps indique la privation de tout sentiment. Il est fâcheux que la tête du Centaure ait été brisée; celle du mort est entièrement fruste.

Je ne sais si la métope n° 11 est de beaucoup inférieure à celle dont je viens de parler. Elle représente un Athénien qui vient de saisir un Centaure par les cheveux et de lui faire une blessure au lieu même de la transition de la nature de l'homme à celle du cheval. L'Hippocentaure, déjà plus qu'à demi vaincu, porte la main à l'endroit frappé, tandis que son ennemi s'apprête à le frapper de nouveau. M. Beulé a signalé dans cette métope un bel effet de draperie; c'est celui que produit le manteau de l'Athénien, lequel, ouvert par le mouvement des bras, semble, en effet, une sorte de rideau destiné à former le fond de la scène. Sur ce rideau se détache un corps vigoureux, d'une attitude fière et énergique. Les plis du manteau sont d'un grand style. On a remarqué la finesse d'exécution du corps de l'Athénien, aussi grande dans les parties qui échappent à l'œil que dans celles qui sont exposées à la vue. La figure du Centaure n'est pas exempte de mollesse. Comme dans la métope n° 12, l'une des têtes manque, et l'autre est entièrement défigurée.

Une expression touchante distingue la quatrième métope[1]. Elle représente un Grec à demi terrassé par un

1. C'est la 3e dans la classification du Musée britannique et la 4e de Bröndstedt.

Centaure et levant sur son ennemi un regard suppliant. La terreur qui se peint sur les traits charmants du jeune homme, l'attendrissement du Centaure, qui suspend son coup au moment de lui briser le crâne avec l'amphore qu'il balance dans sa main, forment un tableau d'un caractère particulier dont on ne peut s'empêcher de se sentir doucement surpris. Les deux têtes séparées de cette métope ont été retrouvées à Copenhague par M. Bröndsted qui en a porté les moulages à Londres.

Ces trois métopes, les deux premières surtout, passent pour les plus belles de la collection de lord Elgin. Celle du Louvre leur est inférieure, aussi bien que celle du musée du Parthénon. Ces deux dernières se ressemblent au point d'avoir paru à M. Beulé le même motif tourné de deux côtés différents, Parmi celles de Londres, on signale avec raison, comme très-inférieures aux autres, les numéros 14, 15 et 16[1]. Ces métopes étaient les dernières du côté du nord-est. On peut voir, dans le livre de M. Beulé, quelques critiques de détail qui paraissent justes sur quelques autres de ces sculptures[2]. En général, les métopes du Parthénon ont été jugées inférieures aux autres sculptures de ce temple. Voici ce qu'en dit Visconti :

« L'exécution de ces morceaux est digne de l'école de « Phidias et de l'ensemble du Parthénon. On peut ce-

1. 30, 31 et 32 de Bröndsted. Il n'y a à Londres, comme je l'ai dit, que quinze métopes *originales;* mais le numéro 9 ayant été donné à un moulage de la métope de Paris, le nombre des métopes numérotées se trouve ainsi porté à seize.

2. *Loc. cit.*

« pendant distinguer dans les métopes l'ouvrage de dif-
« férentes mains, différence que l'on n'aperçoit pas dans
« les bas-reliefs de la frise intérieure : quoique la plupart
« portent le cachet de l'école, il y en a quelques-unes
« qui ne sont pas exemptes d'un peu de maigreur dans
« le travail[1]. » Suivant Quatremère, « le style de ces
« métopes est généralement grand et simple, le dessin
« en est quelquefois naïf et vrai, le plus souvent hardi et
« peu détaillé[2]. »

On lit dans Otfried Müller, que « les mouvements
« des membres dans ces bas-reliefs ne sont pas toujours
« exprimés avec vérité, mais qu'il s'en trouve d'affectés
« et de déplaisants, d'autres qu'une tension exagérée et
« sans motif fait paraître ridicules[3]. »

Les opinions exprimées par les artistes anglais devant la commission de 1816 sont la plupart favorables à la supériorité de la frise sur les métopes. M. Charles Rossi s'est particulièrement prononcé dans ce sens[4]. Le célèbre peintre Lawrence a signalé l'inégalité de mérite qui se laisse reconnaître entre les métopes, tandis que toutes les parties de la frise lui semblaient d'une valeur égale[5]. Il est vrai que les métopes ont eu pour elles Flaxmann; mais la raison qu'il donne de sa préférence pourra ne pas sembler très-concluante. Suivant lui, les métopes sont supérieures à la frise *autant que le style héroïque est pré-*

1. *Mém. sur des ouvr. de sculpt. du Parth.*, p. 75.
2. *Lettres à Canova*, p. 57.
3. *De Phidiæ vitâ*, p. 69.
4. *Report from the select committee*, etc., p. 37.
5. *Ibid.*, p. 38.

férable à celui de la nature commune[1]. A ce compte, il suffirait d'avoir fait des tragédies pour être préféré à Molière, parce que le genre comique est inférieur au tragique. Il n'y a rien, d'ailleurs, de moins *commun* que le style de la frise, bien que les sujets en soient d'un genre plus familier que ceux des métopes. M. Wilkins est le seul qui ait mis d'une manière absolue les métopes au-dessus de la frise; il les place au second rang après les statues[2]. De l'avis de M. Westmacott, l'exécution des métopes n'est pas seulement *inégale* à elle-même, elle est encore *inférieure* à celle de la frise[3].

M. Beulé est, de tous les archéologues qui ont écrit sur les métopes du Parthénon, celui qui me semble avoir poussé la critique le plus loin. Suivant lui, la nature est rendue avec une vérité et une science très-satisfaisantes jusque dans les moins remarquables de ces métopes; c'est par là surtout qu'elles sont dignes d'admiration; mais cette nature si bien exprimée est par elle-même matérielle et triviale; de là le grand défaut de ces compositions, c'est-à-dire l'absence d'idéal. « En outre, « dit ici M. Beulé, on voit percer une dureté qui touche « à l'archaïsme; mais, comme elle en est déjà trop éloi- « gnée pour lui emprunter sa puissance massive ou sa « naïve roideur, comme elle est trop éloignée aussi « de la perfection absolue pour demander la force à la « science exquise des propositions, l'ensemble est parfois « mou et indécis; symptôme des talents secondaires aux

1. *Report from the select committee*, etc., p. 32.
2. *Ibid.*, p. 45.
3. *Ibid.*, p. 59.

« époques de transition. Ils perdent leur vieille ma-
« nière et ne peuvent atteindre aux difficiles mérites de
« la manière nouvelle[1]. »

En résumé, de toutes ces opinions sur le style des métopes et sur leur mérite absolu ou comparatif, diverses entre elles, mais qui se rencontrent cependant en quelques points principaux, il résulte que les sculptures de la frise extérieure du Parthénon offrent l'empreinte d'un style rude, un peu barbare, mais grand et expressif, d'un style qui a partout le caractère de la vérité, mais qui, dans quelques-unes seulement, atteint à la beauté. Ce qui me frappe, quant à moi, dans ces tableaux de marbre, c'est, d'un côté, le rapport du style avec les sujets représentés (je ne parle ici que des métopes où se trouve figurée la centauromachie, les seules qui soient conservées), lesquels ont par eux-mêmes un caractère de fierté barbare et respirent la rudesse héroïque de ces temps où la civilisation était encore au berceau. C'est, d'un autre côté, la convenance de l'exécution de ces sculptures avec la place qu'elles occupaient dans l'édifice et avec l'effet qu'elles étaient appelées à produire. Dans l'architecture dorique, les intervalles des triglyphes durent être les premières parties que l'on orna de sculptures, et les exploits des anciens héros mythiques furent sans doute les premiers sujets qu'on y figura. Les travaux de Thésée, le combat contre les Amazones, la centauromachie étaient, entre autres, des sujets très-bien appropriés, et qui, pour les Athéniens, avaient de plus le

1. *Aerop. d'Ath.*, t. II, p. 133.

mérite d'être nationaux. La représentation de luttes corps à corps, outre qu'elle plaisait mieux que des sujets plus pacifiques à un peuple guerrier, offrait aux rudes talents d'un âge encore à demi barbare l'occasion de développer la science acquise par eux au spectacle des combats athlétiques. Elle offrait en même temps des séries de scènes variées dont chacune formait un groupe de deux figures très-propre à être placé dans le cadre d'une métope. Les artistes de l'ancienne école devaient donc affectionner ces sujets, très-heureux pour la décoration architectonique, et qui convenaient à la fois à leur génie encore inculte, au patriotisme et au goût des Athéniens.

On retrouve la centauromachie, ainsi que les exploits de Thésée et ceux d'Hercule sur les frises du temple de Thésée, où elles sont exécutées dans le même système de haut relief appliqué cette fois à la frise de la cella, ce qui devait produire un effet moins heureux, les figures ne se trouvant plus à la distance convenable du spectateur pour bien rentrer dans l'ensemble. C'étaient donc là, si je ne me trompe, des sujets donnés par la tradition, traités dans une manière traditionnelle tout à fait en harmonie avec leur caractère, laquelle, malgré la rudesse de l'accent, se trouvait de plus, par la hauteur où ces sculptures étaient placées, d'accord avec le plan général de la décoration de l'édifice.

On a vu que les métopes, outre qu'elles étaient regardées généralement comme inférieures aux bas-reliefs de la frise, et traitées dans un style plus rude, offraient de plus entre elles des différences sensibles pour la beauté, ce qui doit les faire attribuer à des mains di-

verses, et, en général, moins habiles que celles auxquelles sont dues les autres sculptures. Il est probable que la différence observée entre ces métopes serait encore plus tranchée si l'on en avait devant les yeux la série complète. Qu'on se représente les conditions dans lesquelles Phidias, novateur en sculpture, chargé par la politique de Périclès d'immenses travaux, dut entreprendre, avec un nombreux concours d'artistes, la construction des édifices auxquels il présida, particulièrement du Parthénon, et l'on aura peut-être l'explication, tant du style particulier des métopes que des inégalités qu'on y remarque. Phidias, dans l'entreprise d'une grande œuvre nationale, ne pouvait laisser tout à fait à l'écart des artistes en renom, ses prédécesseurs et ses maîtres. De là résultait la nécessité de leur abandonner une partie du nouveau temple de Minerve pour la décorer à leur manière de sujets qui leur étaient familiers. Si l'on admet avec plusieurs archéologues que les métopes du Parthénon sont l'œuvre de plusieurs artistes de l'ancienne école attique à qui ont été joints des élèves de Phidias, on comprendra comment celui-ci, forcé d'employer des sculpteurs de l'ancienne école, a dû leur confier cette partie élevée de l'édifice où l'archaïsme de leur manière, la saillie des reliefs, les mouvements violents des figures sculptées, devaient le moins nuire à l'effet général ou même devaient faire beauté dans l'ensemble. Il était naturel de leur abandonner l'entablement, cette partie des édifices qui dut être une des premières décorées de figures, et où les sujets qu'ils étaient dans l'habitude de traiter étaient en possession de s'étaler aux yeux du peuple.

On ne peut aujourd'hui, d'après les dessins exécutés par Carrey dans la manière de Lebrun, se faire une idée des métopes qui représentaient des sujets ayant rapport au culte de Cérès et à la civilisation naissante de l'Attique; mais je me persuade volontiers que ces sujets furent de ceux que Phidias réserva de préférence pour les artistes de son école. L'intercalation de sujets religieux et pacifiques au milieu de scènes de combat et de meurtre devait être une innovation du génie de Phidias inspiré par celui de Périclès. C'était sans doute aux jeunes artistes formés sous la discipline de Phidias qu'on devait l'image de Cérès enseignant à Triptolème l'art d'ensemencer la terre, celle de Pandore tenant en main la boîte ouverte, les figures d'Érechthée, d'une prêtresse, des filles de Cécrops saisies du vertige funeste, ou ces scènes mystérieuses, dont l'énigme n'est pas devinée, où des figures sacrées apparaissaient dans des attitudes solennelles. Toutefois ces sujets pouvaient avoir été indiqués par Phidias aux artistes de l'ancienne école, de même que plusieurs des tableaux qui faisaient partie de la centauromachie ou qui appartenaient à l'histoire héroïque de Thésée ou d'Hercule, ainsi qu'à la lutte des Grecs contre les Perses, pouvaient être l'ouvrage d'artistes de la nouvelle école. La métope qui représentait Pandore et sa curiosité fatale paraît avoir dû être d'une grande beauté; la figure de Pandore éclate de grâce libre et fière; celle d'Épiméthée, qui recule épouvanté à la vue des maux que l'imprudence de la première femme vient de répandre sur le monde, se distingue par la vérité et la hardiesse du mouvement. Les deux filles de

Cécrops courant se précipiter du haut de l'Acropole, tandis que Pandrose, leur sœur, placée au second plan, détourne les yeux de ce suicide inspiré par la colère de Minerve, semblent indiquer un pas vers une manière nouvelle de traiter le relief, marqué par la différence des plans et par une disposition moins symétrique que dans les métopes qui représentent des Centaures, progrès dû sans doute à l'influence de Phidias. Les métopes qui représentent des prêtresses accomplissant des rites sacrés paraissent aussi accuser une manière plus libre et plus aisée que celle de la plupart des autres métopes, particulièrement celle où deux prêtresses sont occupées à habiller une statue de style ancien [1].

Les métopes servaient de transition non-seulement pour les yeux, mais encore pour l'esprit, entre les compositions des frontons et le sujet représenté sur la frise de la cella. Il me reste à parler de cette frise afin de pouvoir apprécier l'ensemble de ce poëme grandiose que le génie de Phidias avait déroulé en pages de marbre sur les murs du temple de Minerve, épopée de la sculpture où les luttes primitives de la civilisation et de la barbarie, du génie grec et du génie asiatique, étaient retracées pour la gloire éternelle du peuple grec et des Athéniens en particulier, et aboutissaient, pour conclusion, au culte solennel de la divinité d'Athènes, aux pompes de son épiphanie.

1. Voyez les métopes 14, 18, 19 et 21 de Brönstedt. Suivant Lawrence, quelques-unes des métopes sont égales en beauté à la frise. (*Report from the select committee,* etc., p. 38).

CHAPITRE VI

LA FRISE

On a vu que la naissance de Minerve était figurée dans le fronton oriental, et sa dispute avec Neptune dans le fronton occidental. On a vu que les métopes de la frise extérieure représentaient les triomphes de la civilisation attique, dont Minerve était le symbole, sur la barbarie primitive. Le pur génie hellénique, avec ses luttes et ses victoires, soit guerrières, soit pacifiques, était glorifié dans cette magnifique décoration. Mais quelque chose aurait manqué à ce cycle épique de poëmes en marbre, où l'histoire mythique d'Athènes devait tout entière revivre, si rien n'y eût retracé le culte des Athéniens pour leur divinité et les mystères de ce culte : c'est aussi ce qu'on voit sur la frise de la cella, où les pompes de la religion athénienne se déploient autour du temple, comme pour faire de ce sanctuaire de l'Acropole le centre historique et idéal de la civilisation ionienne, autour duquel se groupent les populations, gravitent les institutions et les mœurs, et auquel, du plus lointain passé, viennent se rattacher les traditions les plus vénérées de la religion et de la politique [1]. Après

1. C'était même un centre *géographique,* suivant une opinion qui ne paraît pas déraisonnable à Xénophon (*Revenus de l'Attique,*

avoir reproduit sur les parties les plus extérieures de l'édifice les faits les plus célèbres de la légende et de l'histoire, les anciens combats, l'établissement du culte, même les récentes victoires et la gloire contemporaine, l'artiste se rapproche de la statue qui se tient debout au centre de l'œuvre, et nous montre le peuple lui-même, dans la plus solennelle des cérémonies religieuses et nationales, adorant son Palladium en présence de toutes les divinités de l'Attique appelées à la fête.

La frise de la cella, dont la renommée a été rendue populaire par de nombreuses reproductions, nous offre une procession qui, lorsque les marbres occupaient leur ancienne place, partait de la façade postérieure pour se dérouler sur les côtés méridional et septentrional de l'édifice, et arrivait, par un mouvement général vers l'Orient, à la façade antérieure. Cette disposition n'a pas été inutile pour faire reconnaître la véritable entrée du temple qu'on avait d'abord cru trouver à l'ouest, en correspondance avec l'entrée de l'Acropole. Nous savons par divers témoignages que les anciens étaient dans l'usage de tourner vers le soleil levant l'entrée des édifices religieux[1]. A Athènes, l'Érechthéion et le temple de Thésée ont leur entrée à l'est. On a constaté, par les marques laissées sur les piédestaux, que les statues qui ornaient l'Acropole devaient avoir la face tournée

ch. I), et d'après laquelle Athènes était considérée, en effet, comme le centre, non-seulement de la Grèce, mais du monde. Le temple de Delphes était de même le centre du monde pour les Doriens (Pindare, *Pyth.*, VIII).

1. Plutarque, *Numa*, XIV.

vers l'Orient. Chez quelques peuples on tournait du même côté la face des morts en les déposant dans la tombe[1]. D'où venaient ces usages dans lesquels il est difficile de méconnaître l'influence d'idées religieuses? Était-ce un souvenir de la patrie primitive qui rappelait ainsi la pensée des peuples d'origine arienne vers le lointain berceau de leurs races et de leurs religions? On a comparé poétiquement la frise du Parthénon, dont tous les personnages sont dans le même sens, à une couronne de laurier ou de myrte dont toutes les feuilles ont une inclinaison semblable.

On s'est accordé à voir la procession des Panathénées dans le sujet représenté sur la frise de la cella. Cependant il a paru à M. Beulé qu'il fallait voir dans les bas-reliefs une composition idéale destinée à rappeler cette fête célèbre, plutôt qu'une représentation réelle des cérémonies. Je dirai plus loin ce qu'il me semble de cette opinion. Les Panathénées étaient la grande fête nationale des peuples de l'Attique, le symbole de l'union des tribus, et on leur donnait pour point de départ le sacrifice commun institué par Thésée. On les célébrait tous les quatre ans, la troisième année de chaque olympiade[2].

1. Plutarque, *Solon*, X. Vitruve veut, au contraire, que les statues soient tournées vers le couchant; c'est afin que ceux qui s'approchent d'elles puissent regarder à la fois l'orient et la divinité. De même, en certains pays, on tournait vers le couchant la face des morts, afin sans doute que ceux qui se présenteraient devant les tombeaux pour honorer les morts eussent l'orient devant eux. (*De Architecturâ*, IV, 5.)

2. Il s'agit des grandes Panathénées; les petites se célébraient annuellement. Voyez, sur ces solennités religieuses, Meursius (*Panathenæa*) et Alfred Maury (*Religions de la Grèce*, t. II, p. 210

Une partie des bas-reliefs où cette solennité était rappelée a été détruite. Les fragments qui nous en restent sont pour la plupart au Musée britannique.

Les bas-reliefs de la façade occidentale, où la composition avait son point de départ, semblent représenter les préparatifs et le départ de la procession. C'est la partie qui se trouvait du côté de l'entrée de l'Acropole; on l'y voit encore, sauf un fragment qui a été porté à Londres par lord Elgin[1]. La scène représentée est censée se passer hors de la ville, dans l'endroit où se préparait la pompe : on voit des cavaliers qui, montés sur leurs chevaux thessaliens, s'apprêtent à rejoindre leurs compagnons déjà en marche. D'autres se font amener leurs chevaux, les flattent de la main, semblent, à l'exemple des héros d'Homère, leur adresser la parole. Il y a aussi des détails de toilette : un jeune Athénien passe sa tunique, un autre personnage attache sa chaussure. Les chevaux se cabrent, s'agitent, comme effarés du bruit qui se fait, de la pompe qui se déploie; l'un de ces coursiers, dont la tête est baissée en avant et le cou longuement recourbé, est occupé à chasser les insectes qui lui piquent les jambes. Tous ces détails familiers, exprimés avec une sûreté admirable, ont un charme infini; on y sent partout un art qui ne craint pas de descendre aux

et suiv.). Ce qui distinguait les grandes Panathénées des Panathénées annuelles, c'était surtout la fameuse procession du péplos, la cérémonie même représentée sur la frise de la cella.

1. C'est celui où sont figurés deux cavaliers dont l'un se retourne vers l'autre comme pour l'engager à se hâter. Ce morceau porte au Musée britannique le numéro 47. Le Musée ne possède des autres fragments que des plâtres.

réalités les plus humbles, certain qu'il est d'en relever l'expression jusqu'à l'idéal. La composition se divise en groupes de la plus pittoresque variété; il y a dans toutes les figures une vérité d'attitude, une aisance de mouvement, une libre grâce qui ravissent l'imagination et ne nous permettent pas de méconnaître, sinon la main, du moins les indications précises et la direction toujours présente du grand maître de l'école athénienne.

Des scènes d'un caractère bien différent se passaient à l'autre extrémité de l'édifice. Là se déployait la solennité des rites au-dessus et de chaque côté de la porte du temple; là les dieux siégeaient dans leur majesté. Mais avant de décrire les bas-reliefs de la façade orientale, nous avons à parler de ceux qui décoraient les côtés du monument, de cette procession qui se déroulait en silence dans les portiques et enveloppait le sanctuaire, comme devait le faire la véritable pompe panathénaïque. L'analogie des scènes et des groupes dans les parties correspondantes des deux faces latérales fait supposer que la procession se divisait en deux parties au moment où elle arrivait devant le côté postérieur du temple, et de là s'avançait des deux côtés en lignes parallèles vers la façade antérieure. Ainsi l'art de Phidias avait tracé d'avance à la pompe sacrée la route qu'elle devait suivre, et sa main en avait gravé le programme sur les murailles mêmes au pied desquelles elle viendrait se développer.

Sur les deux faces latérales, dans les parties les plus voisines des angles nord-ouest et sud-ouest, apparaissait la cavalcade qui formait la queue de la procession. Cette

cavalcade est la partie la plus connue de la frise du Parthénon. Tout le monde a dans la mémoire ces cavaliers assis avec tant d'aisance sur leurs chevaux thessaliens dont les formes rappellent celles que Xénophon a décrites : oreilles petites, yeux à fleur de tête, cou flexible et rappelant par la pose celui du coq, jarret relevé, reins larges et courts, poitrail puissant, hanches charnues, jambes fortes et souples, etc.[1]. Ces cavaliers sont la fleur de la jeunesse d'Athènes. On choisissait sans doute les mieux faits et les plus habiles à manier le cheval. De ces jeunes gens les uns ont la tête nue, les autres sont coiffés du chapeau thessalien. Le plus grand nombre est vêtu d'une tunique relevée jusqu'au-dessus du genou; mais quelques-uns y ont ajouté la chlamyde, ce manteau léger, d'origine thessalienne, dont on s'enveloppait, pour monter à cheval, la partie supérieure du corps[2]. Il en est dont la chlamyde est le seul vêtement; rejetée en arrière et flottante, elle laisse voir dans leur nudité des formes mâles et gracieuses. Les pieds sont en général nus. Cependant on voit à quelques figures les bottines nommées en grec ἐμβάται[3]. Les chevaux sont dépourvus de tout enharnachement; ils avaient probablement autrefois des rênes en métal. On les voit dans

1. *De l'Équitation,* ch. I.

2. Voyez, sur la forme de la chlamyde, Plutarque (*Alexandre,* XXXVI). Ovide nous apprend (*Métam.,* l. II, v. 733) comment on portait avec grâce une chlamyde brodée d'or :

> Chlamydemque, ut pendeat apte,
> Collocat, ut limbus totumque appareat aurum.

3. Xénophon, *De l'Équitation,* ch. XII.

quelques endroits se cabrer à la façon accoutumée des chevaux de parade (ἵππου παμπόμπου), suivant Xénophon, laquelle avait sans doute pour but de faire valoir, aux yeux des spectateurs, la vigueur et l'adresse de leurs cavaliers [1].

En avant des cavaliers marchaient les chars. Ces chars sont des quadriges conduits par des femmes. Auprès des chevaux, quelquefois à leur tête, est un homme enveloppé d'un manteau qui les contient; parfois il se retourne du côté de la conductrice. Celle-ci est, en outre, accompagnée d'un guerrier en armes, portant le casque sur la tête; on a donné à ces guerriers le nom d'*apobates* [2]. Ce guerrier tantôt est debout à côté de l'aurige, tantôt semble descendre du char, tantôt y remonter. Quelque chose de semblable avait lieu dans les combats décrits par Homère. Mais quelles étaient les femmes qui tenaient les rênes et quel devait être leur rôle dans la fête? Les chars eux-mêmes faisaient-ils partie de la procession, ou ne se trouvent-ils dans les bas-reliefs que par une sorte de licence poétique? C'est ici le lieu d'examiner une question d'où dépend le caractère plus ou moins réel ou idéal qu'il s'agit d'attribuer au sujet représenté sur la frise du Parthénon.

Il n'y a aucun doute sur le caractère allégorique des

1. Les fragments qui représentent la cavalcade se voient au Musée britannique sous les numéros 32 à 45 et 62 à 77. Le numéro 62 est un présent de M. Cockerell.

2. Ἀποβάται. Voyez Otfried Müller, édition allemande de Stuart, t. II, p. 687. Ce nom est tiré d'une inscription attique publiée par Boeckh. *Annales de l'Institut archéologique*, 1829.

figures de femmes; ce sont des Victoires, suivant Visconti[1]; les tribus de l'Attique personnifiées, suivant M. Alexandre Müller[2]. Dans l'explication donnée par Otfried Müller[3], et adoptée par M. Lenormant[4], elles personnifient le génie de la lutte, et prennent le nom d'*Hamillæ*, inventé pour la circonstance. M. Beulé, préoccupé de la difficulté de faire monter sur l'Acropole des chars à quatre chevaux[5], voit dans la frise tout entière une composition idéale destinée à rappeler à l'esprit l'ensemble des fêtes, en y comprenant les courses de chars qui avaient lieu sur les bords de l'Ilissus, aussi bien que les cérémonies sacrées de la procession du péplos. Les chars et les Victoires seraient ainsi une création de Phidias représentant symboliquement les jeux des Panathénées et l'institution de ces jeux par Erichthonius, l'élève de Minerve dans la direction des chars.

La difficulté invoquée par M. Beulé paraît grave, en effet, et la connaissance qu'il a des lieux donne à ses observations sur ce point une incontestable autorité. Cependant je me permettrai quelques réflexions. La procession du péplos n'était-elle pas elle-même le résumé poétique et symbolique, que M. Beulé veut avoir été conçu

1. *Mémoires* cités, p. 58.
2. *Panathenaica,* p. 109. Les guerriers qui les accompagnent sont alors les vainqueurs des jeux qui faisaient partie de la fête des grandes Panathénées, et précédaient la procession solennelle.
3. *Loc. cit.*
4. *Bas-reliefs du Parthénon,* etc., p. 12.
5. Voyez ses observations dans l'*Acropole d'Athènes*, t. II, p. 141, et plus loin, p. 155 et suiv.

par Phidias, des fêtes et des cérémonies célébrées en l'honneur de Minerve? N'y faut-il pas voir une sorte de représentation populaire, composée de façon à offrir aux yeux des Athéniens, dans un spectacle religieux et théâtral, tout ce qui, des mystères et du culte de Minerve, pouvait être révélé aux profanes? S'il en était ainsi, Phidias n'a eu qu'à reproduire et à fixer dans le marbre ce que le génie athénien avait déjà mis en action devant lui. Sans doute, il a pu et dû profiter de la liberté de l'art pour rendre son sujet plus poétique et plus idéal, soit par l'omission de certains détails, soit par l'addition de certains autres. Ainsi, pour ce qui regarde les chars, il se peut que Phidias les ait représentés, bien qu'absents en réalité de la cérémonie[1]; mais il est très-vraisemblable que les vainqueurs de l'*Hippodromie*, qui formait une partie importante des fêtes de Minerve, occupaient, en effet, une place d'honneur dans le cortége du péplos, et qu'ils y étaient accompagnés de femmes qui jouaient le rôle de Victoires, afin de rappeler, par une allégorie aisément saisissable, les luttes des jours précédents. D'autres remarques que nous aurons l'occasion de faire nous aideront à comprendre le véritable caractère de la pompe panathénaïque et la nature de la reproduction qui en a été faite par Phidias[2].

1. Ils pouvaient être laissés au bas de l'Acropole, après avoir traversé une partie de la ville, comme on faisait pour le vaisseau des Panathénées, lequel n'allait pas plus loin dans la marche que le temple d'Apollon Pythien. (Barthélemy, *Anacharsis*, t. II, p. 433, édit. 1821.)

2. Les fragments qui restent des quadriges du Parthénon se trouvent à Londres sous les nos 78-82 pour le côté sud de la frise,

Ceux qui ne connaîtraient pas la frise du Parthénon ne sauraient se faire une idée de la variété que le sculpteur a introduite dans ces représentations de chevaux et de chars qui pouvaient si aisément paraître monotones. La vie, le mouvement, la beauté de cette marche d'hommes et de chevaux frappent les yeux les plus inexpérimentés. Ces chars conduits par des femmes, précédant les cavaliers dans l'ordre processionnel, font l'effet le plus heureux. S'il est vrai que ni quadriges ni biges n'ont pu rouler sur le sommet de l'Acropole, l'inspiration qui les a fait suppléer par l'artiste doit être louée, car il faut avouer qu'ils contribuent grandement à enrichir et à diversifier le spectacle.

En avant des quadriges marchait, sur la face nord, un chœur d'hommes jeunes et vieux[1], précédés par des joueurs de lyre et par des joueurs de flûte[2]. C'étaient probablement les vainqueurs des combats de musique institués par Périclès en l'honneur de Minerve. Plus en avant étaient les *Ascophores* ou porteurs d'outres de cuir[3]. Ces ascophores étaient probablement des *métèques*, ou étrangers domiciliés à Athènes, à qui l'on faisait une obligation de paraître ainsi dans la procession des Panathénées. Plus en avant étaient les porteurs de vans pris parmi ces métèques[4]. Dans la partie de la frise la plus

26-31 pour le côté nord. Trois fragments font partie du musée du Parthénon. Pour ce qui manque, voir les dessins de Carrey.

1. Peut-être ils chantaient les poëmes d'Homère. C'est l'opinion de l'auteur d'*Anacharsis*, t. II, p. 431.

2. Dessins de Carrey.

3. Dessins de Carrey.

4. Dessins de Carrey. Une seule figure est à Londres, sous le n° 25.

rapprochée de l'angle nord-est, on voyait représentés des victimaires conduisant les animaux destinés aux sacrifices[1].

Sur le côté méridional, un groupe de *Thallophores*, ou porteurs de rameaux, correspondait au chœur de vieillards et de jeunes gens et aux musiciens de la frise septentrionale. Xénophon nous apprend[2] que ces Thallophores de Minerve étaient choisis parmi les plus beaux vieillards[3]. Dans le groupe de figures féminines qui précédaient les *Thallophores*, Visconti a cru reconnaître les *Diphrophores*, ou porteuses de siéges. Ces porteuses étaient les femmes et les filles des métèques; mais on doute que ce soient, en effet, des siéges que portent les figures de femmes représentées ici[4]. Les victimaires occupaient sur la face méridionale la place correspondante à celle qu'ils remplissaient sur la frise du nord[5]. Ces victimes, qui formaient, avec leurs conducteurs, à peu près le centre du cortége, étaient le tribut qu'envoyaient à Minerve les villes de l'Attique. Il se composait de taureaux, de vaches et de génisses.

Nous arrivons à la face de l'est. A partir de l'angle nord-est défile une marche de vierges athéniennes portant des fioles et des œnochoés[6]. Une d'elles, qui fait

1. Dessins de Carrey. 2. *Banquet*, ch. IV.

3. Dessins de Carrey. Un fragment contenant les corps des quatre thallophores est tout ce qui reste de l'original. (Musée britannique, n° 83.) Les rameaux que portaient ces vieillards étaient probablement en métal.

4. Dessins de Carrey.

5. Musée britannique, n°s 85, 86, 87, 88, 89 et 90. Ces figures sont incomplètes et mutilées.

6. Musée britannique, n° 24, et Musée du Louvre.

partie du fragment conservé à Paris, tient à la main une sorte de candélabre (*thymiaterium*) qui servait à brûler de l'encens. Deux personnages qui, tournés à contre-sens, font face à la procession des jeunes filles, se font reconnaître pour des ordonnateurs de la fête. Un troisième personnage, tourné au contraire vers l'entrée du temple, semble désigner du geste l'endroit où s'élève la statue de la déesse. Puis viennent quatre figures de magistrats ou de pontifes, les uns tournés vers la tête du défilé, les autres vers le côté où s'ouvre la porte du sanctuaire. Quelques-uns sont appuyés sur des bâtons comme pour indiquer le repos où ils se tiennent, en opposition à la marche du cortége. Leur attitude exprime le recueillement[1].

Un spectacle pareil était offert à l'autre extrémité de la façade. Tout près de l'angle sud se tenait une figure d'homme dont le geste, indiquant l'appel, établissait la relation entre les figures de la face méridionale et celles du mur oriental de la cella. Ensuite s'avançaient vers la partie centrale de la façade des jeunes filles de l'Attique qui formaient, de ce côté comme de l'autre, la tête de la procession. Leurs fronts s'inclinent avec recueillement; leurs beaux bras nus pendent avec un abandon charmant sur les plis de leurs tuniques longues. Elles portent au temple les vases d'offrande, de grandes fioles, des œnochoés[2]. De même que celles de l'autre côté de la façade, elles se distinguent par un charme virginal et

1. Musée britannique, nos 21, 22.

2. Voyez Charles Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon*, p. 18, avec la note.

une grâce tout attique. Elles étaient précédées par les filles des métèques portant les siéges, les ombrelles, les aiguières pour le service des *Canéphores* [1]. Venaient ensuite, comme de l'autre côté, quatre magistrats enveloppés de leurs manteaux (τρίβονοι) et appuyés sur des bâtons (βακτηρια) qui sont à la fois le signe de leur repos et la marque de leur dignité. Alexandre Müller a vu dans ces personnages les gardiens de l'opisthodome chargés de recevoir les dons votifs qu'on y déposait, en quoi il a été suivi par M. Charles Lenormant [2]. Deux de ces figures sont parmi les mieux conservées de la collection de lord Elgin. Elles se font remarquer par le grand style et par l'heureuse disposition des draperies [3].

Un écrivain moderne a comparé certains dialogues de Platon, qui se terminent par des mythes, à la frise du temple de Minerve. « Celui, dit-il, qui, entrant à « l'Acropolis, s'approchait du sanctuaire de la déesse, « voyait d'abord les derniers personnages qui suivaient « la cérémonie, et sur le visage desquels le sentiment « religieux se remarquait à peine; bientôt la pompe « devenait plus grave et plus recueillie; on sentait déjà « dans le maintien des hommes et des femmes, puis des « prêtres et des sacrificateurs, la présence de la divinité, « jusqu'à ce qu'enfin arrivé devant la porte du temple, « on vît s'accomplir le mystère du culte, et la déesse,

1. Musée britannique, n° 17.
2. H. A. Müller, *Panathenaica*, p. 122; Ch. Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon*, etc., p. 19.
3. Musée britannique, n° 18.

« brillante d'or et d'ivoire, apparaître dans son sanc-
« tuaire inaccessible[1]. »

Nous sommes en présence des dieux et des mystères. De chaque côté de la porte du temple l'artiste avait placé deux séries composées chacune de six divinités assises et de deux debout. Par une licence dont Homère avait donné l'exemple dans sa description du bouclier d'Achille[2], ces dieux assis paraissent aussi grands que les hommes figurés debout auprès d'eux. Cette particularité suffit, avec la majesté qui respire dans ces figures, pour y faire reconnaître des personnages divins, même en l'absence de tout attribut caractéristique. Mais on éprouve quelque difficulté quant aux noms à leur attribuer. Ici, comme pour les statues des frontons, il faut demander à l'esprit même de l'œuvre et à sa logique intime l'explication que le simple aspect nous refuse. C'est ce principe qu'a suivi Otfried Müller lorsqu'il a émis l'idée ingénieuse que ces divinités synthrônes étaient celles dont les sanctuaires se trouvaient dans l'Acropole même ou sur le passage de la procession. Ce système présente néanmoins quelques difficultés; il me semble qu'on pourrait, sans inconvénient, l'élargir et voir dans cette assemblée auguste qui préside à la fête des Panathénées la réunion des principales divinités de l'Attique symbolisant ainsi par leur concours l'union des peuples de ce pays. L'origine politique de la fête serait ainsi rappelée par l'idée même qui lui avait donné nais-

1. Emile Burnouf, *Des principes de l'art d'après la méthode et les doctrines de Platon,* Paris, 1850, p. 69.
2. *Iliade,* XVIII, vers 519 : Ἀμφὶ δ'ὑπολίζονες ἦσαν.

sance. Si l'on observe ensuite que ces divinités sont séparées en deux séries, et que chacune de ces séries est elle-même divisée en couples ou groupes distincts, on arrivera ainsi à établir entre les divinités qui les composent des relations générales et particulières d'après lesquelles il sera permis de leur imposer des noms avec quelque vraisemblance.

Si l'on commence par la série qui se trouvait à la droite du spectateur placé en face de la porte du temple, le groupe le plus éloigné de lui de ce côté se composait de trois figures, deux femmes et un enfant[1]. Dans ces trois figures, O. Müller a vu Pitho, Vénus et l'Amour; M. Beulé, Aglaure, Pandrose et Érechthée enfant; M. Lenormant, Proserpine, Cérès et Iacchus. Il me paraît probable qu'il faut voir ici, en effet, des divinités éleusiniennes, soit qu'on donne à l'enfant le nom d'Iacchus avec M. Lenormant, soit qu'on l'appelle Triptolème avec M. Alexandre Müller. Ces divinités pouvaient à peine être absentes d'une pareille solennité, et on ne saurait nulle part les mieux reconnaître que dans les figures dont il s'agit. La femme voilée, sur les genoux de laquelle s'appuie l'enfant debout devant elle, est Cérès; la femme assise par derrière, et qui passe son bras dans celui de la première figure, est Proserpine; la réunion de ces trois personnages, dont l'artiste a si bien marqué les relations, forme, suivant toute apparence, la sainte triade d'Éleusis. Outre le culte qu'on leur rendait dans les mystères sacrés, les divinités d'Éleusis étaient

1. Ces figures sont à Athènes, sauf l'enfant qui est à Londres. N° 20.

honorées dans un grand nombre de lieux de l'Attique[1] et avaient des temples à Athènes même[2].

Les deux dieux, dont le plus âgé est représenté posant la main sur l'épaule de l'autre assis devant lui et qui se retourne comme pour lui parler, ont été appelés par O. Müller des noms de Neptune et d'Érechthée[3]. Cette désignation me paraît tout à fait convenable. La relation était intime entre Neptune et le personnage à qui la mythologie a donné le nom d'Érechthée, au point que ce nom est devenu le surnom de Neptune lui-même. Si maintenant nous donnons le nom de Vulcain et de Minerve aux deux divinités voisines de ce couple[4], à l'exemple de M. Lenormant, au lieu d'y voir avec d'autres critiques Esculape et sa fille Hygie, nous aurons réuni les quatre divinités dont le culte se liait étroitement sur l'Acropole même. On sait que l'Érechthéion possédait, avec le tombeau d'Érechthée et la statue antique de Minerve, un autel élevé à Vulcain et un autre à Neptune. Le bâton noueux placé sous l'aisselle du dieu et les draperies qui enveloppent ses jambes sont, au dire de M. Lenormant, des indications euphémiques analogues à celle dont on raconte qu'Alcamène avait fait usage dans une statue de Vulcain pour signaler son infirmité[5]. Quant au bracelet en forme de serpent qui

1. A Alimus, dème de la tribu Léontide; à Prospalte, de la tribu Acamantide, etc. (Pausan., I, 31.)

2. Pausan., I, 14.

3. Dessins de Carrey. M. Beulé voit Vulcain, et M. Visconti Thésée dans l'Erechthée de Müller.

4. Musée britannique, n° 19.

5. *Bas-reliefs du Parthénon*, p. 21.

entoure le bras de la déesse dans laquelle on a voulu reconnaître Hygie, il convient aussi bien à la déesse de la sagesse qu'à celle de la santé.

On ne s'étonnera pas de voir réunies des divinités que l'artiste nous a montrées ailleurs opposées les unes aux autres. Il était dans l'esprit de l'œuvre de Phidias de faire voir ici la réconciliation de ces dieux dont il nous a représenté ailleurs les luttes. Cette alliance religieuse des divinités est le symbole de l'union politique des peuples célébrée dans les Panathénées. Ainsi Neptune se trouve en rapport avec Cérès et avec Minerve, deux déesses avec lesquelles il avait été en guerre et qu'il avait poursuivies de ses violences, et Minerve vit en paix avec Vulcain dont elle avait eu jadis à repousser l'attentat contre sa virginité. La victoire et la civilisation, la religion et l'art ont tout pacifié.

En pendant à ces sept divinités qui représentaient la civilisation de l'Attique, une autre série, également de sept figures, offrait au spectateur, de l'autre côté de la porte du temple, des divinités d'un autre caractère. Dans le couple le plus éloigné, à gauche, Visconti a le premier reconnu les Dioscures, ces jumeaux de la mythologie honorés sous le nom d'*Anaces* par les Athéniens[1]. Leur temple, un des plus anciens d'Athènes au rapport de Pausanias, était situé au pied de l'Acropole, au-dessous de l'Agraulium[2]. L'artiste les a figurés assis en sens opposé, mais l'un appuyé sur l'autre et se retournant

1. Les deux figures de Castor et de Pollux sont au Musée britannique.

2. I, 18; ils étaient aussi honorés à Céphalé. (*Ibid.*, 31.)

vers lui. Viennent ensuite un dieu et une déesse qui paraissent former un second couple; la déesse a pour attribut un flambeau; le dieu est représenté dans l'attitude du Mars de la villa Ludovisi, tenant un de ses genoux élevé et serré entre ses deux mains. Ce dernier personnage a été pris pour Vulcain par Otfried Müller, pour Triptolème par Visconti, pour Mars par M. Beulé, pour Mercure par M. Lenormant. Je demande la permission de le nommer Thésée; j'essayerai de justifier cette opinion. Quant à la déesse, dans laquelle on a voulu voir tantôt Cérès, tantôt Diane, je la tiens pour Vénus avec M. Lenormant. Le rapport dans lequel Thésée est ici avec la déesse de l'amour s'explique par le culte du héros athénien pour *Vénus Pandémos,* à laquelle il éleva un temple dans Athènes, afin d'appeler sa protection divine sur les *dèmes* de l'Attique réunis par lui en un seul État.

Je reviendrai sur ces deux figures quand j'aurai parlé du groupe suivant qui se trouve en relation étroite avec elles. Ce groupe est composé de trois figures dont l'une, assise sur un trône orné de sphinx, a été reconnue unanimement pour Jupiter[1]. A côté de lui est une divinité qu'on a prise assez naturellement pour Junon, et devant celle-ci une jeune déesse debout, qu'on a appelée Iris. La femme dans laquelle on a vu l'épouse du dieu souve-

1. Jupiter avait été choisi par les Athéniens pour souverain de leur ville après la mort de Codrus (Scolies sur Aristophane, *Nuées,* vers 2), de la même manière qu'on a vu depuis Jésus-Christ élu *roi* de Florence, ce que rappelle une inscription placée au-dessus de la porte du *Palazzo vecchio.*

rain paraît justifier ce titre, et par la majesté de son attitude, et par le geste à la fois plein de noblesse et de pudeur au moyen duquel, en se tournant vers lui, elle écarte et retient son voile derrière elle comme pour se révéler à lui seul. Cette pose se retrouve, en effet, dans quelques représentations de Junon. Ce mouvement n'est cependant pas exempt d'une certaine coquetterie, puisqu'il fait voir un bras dont la beauté rappelle une des épithètes poétiques de la déesse[1]; et c'est là un argument de plus pour la dénomination attribuée à cette figure. Quant à Iris, quoi de plus naturel que de placer auprès du couple auguste la messagère attitrée des volontés divines?

Je proposerai cependant d'autres noms. Je vois dans la femme qui écarte son voile l'antique divinité de l'ordre naturel et de l'ordre moral, Némésis[2], dont les rapports avec Jupiter étaient consacrés par d'anciennes traditions mythologiques. Ces traditions lui attribuaient le rôle de Léda[3], avec laquelle elle paraît même avoir été

1. Junon *aux blancs bras*, Λευκώλενος.

2. Némésis, dont le nom vient de νέμειν (distribuer, assigner, administrer, gouverner), représentait à l'origine l'ordre nécessaire et immuable de l'univers. De là, par une conséquence naturelle, elle en vint à représenter la justice éternelle, également immuable, dont la violation devait être fatalement poursuivie par la vengeance divine.

3. On racontait que Jupiter avait pris la forme d'un cygne, lequel, poursuivi par un aigle, s'était réfugié dans le sein de l'inflexible déesse. On voit dans une ancienne peinture (*Antiq. d'Herculanum*, t. II, pl. XXXIX de l'éd. in-4, Paris, 1804) une femme caressée par un cygne, et dont la tête nimbée annonce une divinité, dans laquelle on a cru reconnaître Némésis visitée par Jupiter. Une autre tradition se trouve rapportée dans des vers de Stasinus, cités par Athénée :

confondue[1]. On la disait mère d'Hélène et des Dioscures[2]. Dans ma pensée, le voile qui l'enveloppe et qui ne s'ouvre que pour le seul Jupiter figure le mystère qui enveloppe les lois éternelles, dont la sagesse divine a seule le secret.

La pose du bras est à peu près celle qu'on voit souvent dans les représentations de cette déesse ; elle figure la *coudée* et présente l'idée de mesure. La jeune femme qui se tient debout devant Némésis est Hélène, la fille de Némésis et l'amante de Thésée, que ce héros d'Athènes enleva comme elle sortait à peine de l'enfance, pour l'avoir vue figurer dans un chœur de jeunes filles où sa beauté effaçait, par son éclat naissant, toutes les autres[3]. C'est à cet âge que l'artiste l'a représentée. C'est à ce premier mariage avec Thésée que se ratta-

« Hélène, qu'enfanta Némésis à la belle chevelure, après s'être unie « à l'amoureux Jupiter, roi des dieux, par la puissance invincible « du destin. Elle fuyait, refusant de céder au fils de Saturne, par un « sentiment de secrète pudeur. A travers la terre, à travers les flots « noirs de la mer infertile, elle fuyait, poursuivie par Jupiter, qui « brûlait du désir de l'atteindre. Tantôt dans les vagues de la mer « retentissante, transformée en poisson, elle troublait l'abîme ; « tantôt à travers le fleuve Océan elle errait aux confins de la terre, « ou bien elle parcourait le continent *glébeux*. Sans cesse trans- « formée en toutes les sortes d'animaux que nourrit le continent, « elle s'efforçait d'échapper à l'étreinte divine. »

1. Pour l'évhémériste Lactance, Léda était la personne humaine dont la mythologie avait fait une déesse sous le nom de Némésis. (*De falsa religione*, lib. I.)

2. Pausanias, I, 33 ; Stasinus, *Chants cypriens*, dans Athénée, VIII, 3.

3. Isocrate, *Éloge d'Hélène* au commencement. L'enlèvement d'Hélène par Thésée et Pirithoüs était représenté sur le trône d'Amyclée. (Pausan., III, 18.)

chait le nom d'Hélène, ainsi que celui des Dioscures, dans les antiques traditions d'Athènes[1].

Il devient naturel que Thésée soit représenté dans cette série tout près d'Hélène et qu'il ait les Dioscures devant lui. Tous ces personnages font partie d'une même famille de dieux particulièrement honorée des Athéniens[2]. Vénus est ici à la fois comme Vénus Uranie en rapport avec des divinités stellaires, comme Vénus Pandémos présidant à l'alliance des tribus de l'Attique, et comme déesse de la passion ayant inspiré les amours de Thésée et d'Hélène. Le flambeau qu'elle tient dans la main peut être considéré comme un symbole d'une vie cosmique ou érotique. Mais je crois plutôt qu'il est ici pour rappeler certain rapport du culte de Vénus avec celui de Minerve : c'est dans l'enceinte consacrée à Vénus aux jardins que les Erréphores allaient, un flambeau à la main, dans la nuit qui précédait la célébration des Panathénées, chercher au fond d'une grotte les objets mystérieux qu'elles rapportaient au temple de Minerve[3].

Nous voici arrivés aux sujets représentés au-dessus de

1. Une autre tradition avait fait donner le nom d'Hélène à une île voisine du cap Sunium : Pâris s'y était, disait-on, arrêté avec elle après leur fuite de Sparte, et c'est là qu'il avait joui pour la première fois des charmes de cette épouse infidèle de Ménélas. (Strabon, l. IX.) Voy. sur l'île d'Hélène, Bröndsted. (*Voyages et recherches en Grèce,* 1re livraison, suppl. B, n° 1.)

2. On m'objectera peut-être que Thésée avait cinquante ans, au dire d'Hellanicus cité par Plutarque (*Thésée,* XXXI), lorsqu'il enleva Hélène à peine nubile, et qu'il serait représenté ici dans toute la vigueur de la jeunesse. Mais, outre que cette tradition relative à son âge n'était peut-être pas générale ni constante, il a pu être rajeuni par une licence de l'artiste.

3. Pausan., I, 27.

la porte même du temple. D'un côté, c'étaient les Erréphores, de retour de leur voyage nocturne, portant sur leurs têtes les corbeilles voilées qu'elles vont remettre à une prêtresse[1]. Une d'elles tient à la main le flambeau qui leur a servi à se guider dans leur route pour descendre de l'Acropole et pour y remonter. Cette cérémonie précédait la procession des Panathénées; mais il est probable que les Erréphores avaient leur place dans le cortége, où leur présence rappelait les rites de la nuit mystérieuse; elles devaient accompagner la marche du péplos porté en pompe. De l'autre côté, le prêtre de Neptune Érechthée[2], ou quelque autre pontife était aidé par un jeune garçon à plier le nouveau péplos qu'on venait peut-être de détacher du mât[3].

M. Lenormant a proposé de voir ici l'intérieur du temple et les cérémonies qui s'y pratiquaient transportés sur la frise. Ces scènes pouvaient néanmoins se passer dans le *pronaos*. La difficulté, très-bien sentie par M. Beulé, est de placer ces cérémonies qui regardent le péplos dans le Parthénon. En effet, c'est dans l'Érechthéion qu'elles devaient avoir lieu. Il n'est pas douteux que l'Érechthéion ne fût le but de la pompe panathénaïque, et que le péplos brodé par les vierges athé-

1. La prêtresse de Minerve Poliade, suivant O. Müller, qui voyait le temple de Minerve Poliade dans l'Érechthéion.

2. O. Müller.

3. Voy. le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, de Rich, au mot *peplum*. Cet auteur pense que le péplum de Minerve était porté à la procession entre deux mâts en guise de voile. Quant au navire qui roulait sur des roues invisibles, on se contentait de le faire manœuvrer jusqu'au pied de l'Acropole. — Mus. brit., n° 19.

niennes ne fût destiné à l'antique statue tombée du ciel ou peut-être apportée d'au delà des mers; car telle peut être la signification de la coutume qui faisait porter le péplos en guise de voile de navire. Cette antique Minerve était une statue habillée, et l'on voit sa toilette faite par deux prêtresses sur une des métopes. D'un autre côté, cette pompe qui enveloppe le Parthénon tout entier, et qui aboutit à l'entrée même du sanctuaire, indique assez clairement qu'il est pour cette fois le centre et le but des cérémonies sacrées. Ici j'exposerai une conjecture qui peut, ce me semble, résoudre cette difficulté. D'après O. Müller[1], la dédicace de la statue de Phidias a dû avoir lieu pendant la fête des grandes Panathénées. Ne peut-on supposer que c'est à cette cérémonie même de la dédicace que Phidias pensait d'avance en sculptant la frise du Parthénon, et que c'est elle qu'il voulait représenter? Le jour de cette dédicace devait être à la fois la fête du peuple et celle de l'artiste. Ne devait-il pas s'en préoccuper sans cesse, aussi bien que Périclès, dont l'intention était sans doute de donner à cette fête une magnificence inusitée en rassemblant autour du nouveau temple et de la nouvelle statue toutes les solennités de la religion nationale? Je suppose donc que, suivant le programme tracé entre l'homme d'État et le sculpteur, la procession panathénaïque dût ce jour-là se rendre au Parthénon où s'accomplirent les rites en usage. J'imagine que l'antique statue de bois d'olivier avait été tirée du sanctuaire de l'Érechthéion pour venir, par sa présence,

1. Voy. *De Phidiæ vitâ*, p. 22.

consacrer la statue d'or et d'ivoire, pour communiquer à la nouvelle, à la *véritable image* de Minerve, le seul prestige que l'art n'avait pu lui donner, celui de l'antiquité des souvenirs et de la vénération qui s'y attache. Par là s'explique la présence du péplos dans le pronaos du nouveau temple; par là se comprend mieux encore cette assistance auguste des divinités les plus révérées de l'Attique. Invitées à la solennité, elles avaient quitté leurs sanctuaires pour honorer de leurs regards sur le mont sacré des Athéniens l'inauguration du merveilleux simulacre où l'esprit des vieilles religions venait se rencontrer et se fondre avec le génie nouveau des arts.

Tel était le poëme écrit au ciseau sur les murailles du Parthénon. Cette épopée nationale commençait à la naissance de Minerve et à ses victoires sur les divinités ennemies, c'est-à-dire au premier établissement des Athéniens dans l'Attique. Puis venaient les exploits de leur âge héroïque contre la barbarie, les premiers essais de civilisation, l'établissement du culte, et en dernier lieu les victoires sur les Perses. La conclusion du poëme était la consécration d'un nouveau temple et d'une nouvelle statue à Minerve au milieu d'une grande fête religieuse destinée à rappeler l'origine de l'état athénien et à célébrer le culte national. Des dieux, jadis ennemis, réconciliés maintenant, y présidaient à l'union des peuples sous les mêmes lois et le même gouvernement. C'était le poëme mythique et symbolique de la civilisation et de la grandeur d'Athènes. L'exécution était digne du sujet.

Il n'y a qu'une voix sur l'incomparable beauté de la frise du Parthénon. Les suffrages enthousiastes de juges tels que Nollekens, Westmacott, Chauntry, Rossi, Lawrence, Benjamin West, ou tels que Visconti, Quatremère de Quincy, Canova, lors de l'acquisition des marbres d'Elgin par le gouvernement anglais, ont depuis été confirmés par l'admiration universelle des artistes, des archéologues et de tout le public éclairé de l'Europe. De nombreuses reproductions ont fait à ces sculptures une renommée populaire. Ce qui frappe surtout dans la frise du Parthénon, avec l'aisance, la grâce, la largeur, la souplesse, la variété et la fraîcheur du style, c'est le mouvement de toute la composition qui entraîne le regard et l'imagination du spectateur et le laisse à peine s'arrêter aux détails; c'est cette vie et cette beauté de l'ensemble qui reflètent, pour ainsi dire, sur chaque figure en particulier l'harmonie générale, comme dans l'œuvre d'un grand poëte chaque vers vit de la vie du tout, chaque mot semble respirer la force et la grâce qui animent le poëme tout entier. « Cette inépuisable succes-
« sion de sujets, ce mouvement qui entraîne l'esprit, cette
« multiplicité de poses, d'attitudes, de motifs divers, cette
« vie imprimée à toutes les figures, et dont l'effet rachète
« ce que l'art aurait pu négliger: tout cela ôte jusqu'à la
« pensée d'y chercher des défauts. Celui qu'on trou-
« verait dans une figure se trouve, si l'on peut dire,
« corrigé par celle qui en est exempte. Alors on com-
« prend que ce ne sont point des défauts que ceux qui
« proviennent des qualités d'où sort la beauté même,

« je veux dire cette heureuse facilité qui témoigne par-
« tout d'un sentiment fécond et de l'esprit original em-
« preint sur tout l'ouvrage[1]. »

1. Quatremère de Quincy, *Lettres à Canova*, p. 44.

CHAPITRE VII

LES MARBRES DE PHIGALIE

On a vu que les sculptures du temple de Phigalie avaient été attribuées de notre temps à Alcamène. En tout cas elles doivent être regardées comme l'œuvre d'un artiste athénien, contemporain de Phidias, ainsi qu'on le verra tout à l'heure, et appartenant, suivant toute apparence, à son école. A ces titres, elles méritaient d'occuper une place dans une étude consacrée à Phidias et à ses élèves. Elles devaient s'y trouver encore à un autre point de vue. Très-inférieures sans doute en beauté aux sculptures du Parthénon, elles ne sont cependant pas indignes du grand siècle auquel Périclès a donné son nom; mais, conçues et exécutées d'une façon indépendante par un artiste qui avait reçu les leçons de Phidias et pris part à ses travaux, elles peuvent servir à nous faire voir quelle influence le maître avait exercée sur ses disciples, et ce qui, son génie et sa direction étant absents, restait de lui à son école. Comparées aux marbres d'Égine et aux ouvrages des maîtres doriens, elles peuvent servir à nous faire constater le caractère particulier de l'école athénienne. Découvertes peu

avant l'époque où devaient être révélées à l'Europe les sculptures du Parthénon, elles se placent naturellement à côté d'elles ici comme au Musée britannique, et semblent provoquer d'elles-mêmes une comparaison qui, toute à leur désavantage, ne laisse pas d'être utile et instructive pour la connaissance de l'histoire de l'art hellénique. De même que le temple dont elles proviennent était comme un frère cadet du Parthénon perdu dans les sauvages gorges de l'Arcadie, ayant été construit par le même architecte, de même ces sculptures, exécutées par une main qui avait travaillé peut-être à celles du temple de Minerve, peuvent en être considérées comme les sœurs moins belles, venues au monde sous une moins heureuse étoile, mais offrant cependant dans leurs traits les plus saillants le caractère de la famille.

Le temple d'Apollon Épicurius est situé sur le mont Cotylius, en Arcadie, à quarante stades environ du village de Paulitza qui a remplacé l'antique Phigalie. On peut s'y rendre d'Olympie en onze heures vingt-trois minutes de marche[1]. Le bourg près duquel il s'élevait portait dans l'antiquité le nom de Βασσαι (le hallier). Le lieu où se voient aujourd'hui les ruines est appelé par les habitants du pays οἱ στυλοι (les colonnes). Ce lieu est un petit plateau circulaire, à mi-côte. De cet endroit, le regard franchissant la partie la moins élevée de la chaîne des monts Lycéens, dont le mont Cotylius fait partie, embrasse le golfe de Messénie, la plaine de Sténiclare et le mont Ithome, dont le sommet a la forme d'une table.

1. Lebas, dans l'*Expédition scientifique de Morée*, t. II, p. 31.

A droite, entre les colonnes, apparaissent la plaine et le golfe de Cyparissia[1]. La pente de la montagne est ombragée de chênes. C'est dans cette solitude, qui les enveloppait d'une sorte d'indifférente protection, que les ruines d'un des plus beaux temples de la Grèce dérobaient la tristesse de leur écroulement silencieux et semblaient confier à la nature les douleurs de la religion et de l'art. La surprise dut être grande, et grande la joie, pour les voyageurs érudits qui découvrirent les premiers ces colonnes d'une pierre dont le grain fin et compact, la teinte légèrement jaune, produisent l'effet du marbre, et qui saluèrent de leur nom antique, oublié des échos de la montagne, ces ruines longtemps cachées à tous les yeux, hors à ceux du pâtre ignorant dont les chèvres allaient brouter l'herbe d'Apollon dans l'enceinte ouverte et abandonnée.

Chandler ne vit pas le temple de Bassæ, qu'un Français, l'architecte Bocher, lui avait pourtant signalé en 1765. Les mêmes voyageurs à qui l'on doit la découverte des statues d'Égine ont retrouvé les sculptures enfouies sur le mont Cotylius. Ils formaient une société d'artistes et de savants qui, de plusieurs contrées de l'Europe, était venue en Grèce pour en explorer les ruines. Pendant l'été de 1812, elle s'établit sur l'emplacement du temple d'Apollon pour y faire des fouilles. M. Cockerell, qui avait eu sa part de la découverte, voyageait alors en Sicile. Il a raconté dans une lettre[2]

1. Dodwel, *Views in Greece*. Londres, 1821, p. 384.

2. Publiée par Hugues (*Travels*, t. I, p. 194) et dans l'*Expédition scientifique de Morée*, t. II, p. 13.

la vie que menaient ses anciens compagnons de voyage pendant les trois mois qu'ils séjournèrent sur la montagne, dans les huttes de feuillage qu'ils s'étaient construites pour abris. Ils employaient de nombreux ouvriers à fouiller le terrain autour du temple; une troupe de paysans arcadiens accompagnaient les travaux des sons d'une musique champêtre. Nos voyageurs se croyaient dans l'Arcadie antique. Le soir, tandis que des agneaux entiers rôtissaient sur de longues broches en bois, comme dans les temps homériques, des danses et des chants marquaient de leur cadence les heures de repos en célébrant les joies du travail accompli, comme si Pan ou Apollon eût encore présidé aux jeux de ses adorateurs rustiques. Ainsi les chefs-d'œuvre de l'art ancien sortaient de terre au son de la flûte pastorale, et des chœurs de bergers accueillaient le retour à la lumière des héros et des dieux de la Grèce.

Les bas-reliefs du temple de Phigalie furent achetés par l'ordre du prince régent d'Angleterre, à Zante, en 1814, au prix de 15,000 livres sterling. Un change défavorable porta la somme à 19,000 liv. (475,000 fr.) Ils arrivèrent en Angleterre dans l'automne de 1815 et furent déposés au Musée britannique, où ils furent mis en ordre par les soins de M. Richard Westmacott [1]. Des dessins de ces sculptures ont été publiés par M. Marie Wagner, peu après la découverte [2]. M. de Stackelberg,

1. *The Elgin and Phigaleian marbles,* by sir Henry Ellis, t. II, p. 178.

2. *Bassorilievi antichi della Grecia o sia fregio del tempio di Apollo Epicurio in Arcadia,* etc. Rome, 1814.

le chef-d'œuvre du maître [1]. Ce point admis, l'intimité que des travaux antérieurs communs et une sorte de fraternité de gloire avaient dû faire naître entre Phidias et Ictinus a pu amener l'architecte a demander la collaboration d'un des disciples du sculpteur pour son œuvre nouvelle, d'autant mieux que la proximité des lieux où ils séjournaient alors, au milieu d'une contrée étrangère, devait rendre les rapports fréquents entre les deux grands artistes.

M. Lenormant pense, au contraire, que le temple de Bassæ a dû être construit à l'époque marquée par Pausanias [2]. Il pense que les Phigaliens l'élevèrent à Apollon pour les avoir non pas délivrés, mais préservés de la peste. Suivant lui, ce fut la célébrité de l'école athénienne de sculpture qui engagea les Phigaliens à s'adresser à l'un des artistes de cette école pour la décoration de leur temple. La circonstance de la guerre fournit à M. Lenormant un argument contraire à celui dont a usé Otfried Müller. Dans son opinion, les artistes athéniens, dont les entreprises de Périclès avaient singulièrement accru le nombre, se trouvant sans travail par suite des embarras de la république, durent quitter Athènes et affluer surtout à Olympie, ce lieu neutre et pacifique dont le chemin leur avait été montré par Phidias. M. Lenormant n'est pas loin de penser avec M. de Stackelberg que les

1. A moins qu'on ne suppose le temple de Phigalie antérieur au Parthénon.

2. *Bas-reliefs du Parthénon et du temple de Phigalie*. Paris, 1838, p. 27. — M. Lebas s'est aussi prononcé contre l'opinion d'O. Müller dans son travail sur les *Sculptures du temple de Phigalie*. Voy. *Expédition scientifique de Morée*, vol. II, p. 12.

Phigaliens s'adressèrent directement à Alcamène, qui aurait été alors occupé au fronton du temple de Jupiter[1]. Pour ce qui est de la date du temple, je n'ai pas à me prononcer entre les deux systèmes dont il vient d'être question. Il me suffit d'être d'accord avec des hommes aussi compétents que MM. Lenormant et de Stackelberg[2] sur ce point, que les sculptures de Phigalie sont l'œuvre d'un artiste athénien. C'est là, selon moi, un résultat important pour l'histoire de l'art. Quant à ce qui regarde ici l'école de Phidias et Alcamène en particulier, j'y reviendrai tout à l'heure.

Considéré sous le rapport architectonique, le temple de Phigalie présente des singularités remarquables. Tandis que la direction générale des sanctuaires antiques est du levant au couchant, celui-ci se projette du nord au sud. Il a quinze colonnes de côté sur six de face, contrairement à ce qu'on voit dans tous les autres temples hexastyles, lesquels n'ont que treize colonnes au plus sur leurs faces latérales. Il n'y a point au temple de Phigalie d'opisthodome proprement dit; mais, à la place ordinaire de l'opisthodome, on y trouve un second sanctuaire séparé du premier, c'est-à-dire du ναος, par une seule colonne corinthienne[3]. La disposition du ναος paraît tout à fait insolite : une double rangée de colonnes formait, au moyen d'un prolongement qui reliait chacune d'elles au mur latéral, un certain nombre de niches assez profondes.

1. *Der Apollotempel,* etc., p. 36.

2. Il faut ajouter à ces deux noms celui de M. Blouet, *Expédition scientifique de Morée,* vol. II, p. 6.

3. Cette colonne est le plus ancien exemple de l'ordre corinthien suivant M. de Stackelberg.

Au-dessus des colonnes de l'ordre ionique régnait la frise sculptée, qui faisait intérieurement le tour de la cella, et qu'éclairait d'en haut la lumière de l'hypètre.

L'orientation inusitée du temple peut avoir été commandée à l'architecte par la disposition des lieux ; c'est l'opinion de M. de Stackelberg, partagée par M. Lebas. M. Lenormant préfère expliquer cette anomalie par un motif religieux. Suivant lui, les Arcadiens réfugiés à Bassæ pendant la grande peste, voulant élever un sanctuaire à Apollon pour les avoir préservés de la contagion, en tournèrent le seuil vers le côté d'où avait soufflé le vent salubre. Le même archéologue explique d'une façon ingénieuse les autres irrégularités de l'édifice. Ainsi, toute l'économie de la construction aurait eu pour but de faire valoir la frise. La place éminente occupée par cette frise à l'intérieur du monument, la beauté de la matière employée à ces sculptures, ont suggéré à M. Lenormant cette idée, confirmée par la disposition de la cella et des autres parties de l'édifice. Il est certain que la décoration sculpturale, ordinairement rejetée à l'extérieur des temples, occupe dans celui de Phigalie une place inusitée. Ici, c'est l'extérieur qui est nu ; bien que les métopes soient en marbre de Paros, on n'y a remarqué aucune trace de sculpture ; et, quoique la profondeur des frontons eût permis d'y placer des statues, on n'a trouvé, dans les fouilles faites autour du temple, aucun débris qui en pût provenir [1].

1. On a cependant trouvé quelques traces de sculpture entre les triglyphes de la cella. Voy. *Bas-reliefs du Parthénon et du temple de Phigalie,* par Charles Lenormant, p. 23 et suiv.

M. Blouet, dans sa restitution du temple de Phigalie[1], avait, avant M. Lenormant, placé la statue d'Apollon dans le second sanctuaire, dans celui qui occupait la place de l'opisthodome. C'est là, en effet, qu'on a retrouvé des fragments en marbre de pieds et de mains de proportion colossale, qui ne peuvent avoir appartenu qu'à cette statue. L'ancienne statue de bronze ayant été transportée à Mégalopolis par les Phigaliens, lors de la fondation de cette ville par Épaminondas, il est probable, et c'est l'opinion de M. de Stackelberg, qu'on aura remplacé ce premier simulacre par une statue du genre des *acrolithes*. Lors de la violation du sanctuaire, on aura détruit la tête de marbre et brûlé le corps de bois de l'acrolithe; les pieds et les mains brisés ont laissé leurs débris sur la place. L'Apollon de Phigalie était un Apollon musagète : il était vêtu de la tunique longue et avait la lyre à la main.

M. de Stackelberg met la statue d'Apollon au-devant de la colonne corinthienne[2], dans la cella. Mais, si l'on réfléchit à la dimension colossale que devait avoir cette statue, on trouvera qu'à cette place elle se fût élevée sans doute de manière à interrompre la partie de la frise qui était à cet endroit; tout au moins eût-elle nui à l'effet que cette frise devait produire en attirant ailleurs l'attention des visiteurs du temple. Cette considération et le témoignage des fouilles doivent suffire pour faire rétablir la statue au milieu du second sanctuaire, où l'ont placée,

1. Voy. l'*Expédition scientifique de Morée,* vol. II, p. 5 et suiv.
2. Suivant M. Lebas, cette colonne eût été la représentation symbolique de Diane.

en effet, MM. Blouet et Lenormant. Ainsi s'expliquent peut-être la suppression de l'opisthodome, et, par suite, l'invention de ces niches formées entre les colonnes, probablement fermées de grilles, et qui ont dû servir au dépôt des objets précieux ordinairement déposés dans l'opisthodome. On sait que l'opisthodome était un lieu fermé au public, ordinairement sans communication avec l'intérieur du temple, et n'ayant de sortie que sur le dehors. Or, au temple de Bassæ, on ne voit aucun vestige de porte à la façade postérieure. Quelle raison avait pu faire ainsi supprimer l'opisthodome, sinon celle de donner, dans un sanctuaire approprié, une place digne d'elle à la statue du dieu, en laissant les sculptures de la frise attirer exclusivement l'attention dans la cella?

Mais pourquoi cette exception à la coutume qui rejetait les bas-reliefs à la partie extérieure des sanctuaires? On peut en trouver plusieurs motifs. Celui qui se présente le premier est le besoin d'innovation qui a pu s'emparer d'un artiste tel qu'Ictinus et lui suggérer les irrégularités du plan et de la proportion du temple de Bassæ. Après avoir élevé, dans le Parthénon, le chef-d'œuvre de l'architecture suivant les règles ordinaires, il n'aura trouvé d'autre moyen de ne pas se montrer au-dessous de lui-même dans un autre ouvrage que de le construire sur un plan tout différent et en même temps tout nouveau. J'ajouterai que, dans cette circonstance, il a pu, en grand artiste qu'il était, s'inspirer d'une manière heureuse de la nature et du caractère du site au milieu duquel il était appelé à élever le nouveau chef-d'œuvre de son art. A Athènes, la position du Parthénon à une place où

tous les regards devaient monter et converger de loin vers lui; où les chefs-d'œuvre des arts allaient de tous côtés l'environner et lui faire, pour ainsi dire, cortége; où tout un peuple, le plus illustre de la Grèce, allait se presser au pied du monument de sa religion et de sa nationalité, cette position éminente invitait à déployer sur les murs extérieurs toute la magnificence et toute la beauté possibles, afin de mettre l'édifice en harmonie avec la splendeur des lieux et la richesse de la cité. Le Parthénon ne devait-il pas être, de tous les monuments d'une ville qui abondait en chefs-d'œuvre d'architecture et de sculpture, le plus beau et le plus regardé? Il n'en était pas de même à Bassæ. Là, au milieu d'une nature agreste, dans un replis perdu d'une chaîne de montagnes, on n'avait pas les mêmes raisons de développer à l'extérieur les ressources de l'art: mais on était plutôt, au contraire, porté à les concentrer dans le secret de l'intérieur. De là le caractère particulier du temple de Phigalie et la place réservée aux sculptures qui le décorent; de là peut-être aussi cette forme étroite, allongée, laquelle semble convenir également à la nudité du dehors, où rien ne s'épanouit, et aux mystérieuses perspectives du dedans, où l'art avait concentré ses trésors, où la statue de la divinité du lieu paraissait fuir au regard dans l'ombre d'un lointain sanctuaire.

Les bas-reliefs du temple de Bassæ qui sont au musée de Londres forment vingt-trois plaques en marbre de Paros d'une hauteur de deux pieds deux pouces et demi anglais. La frise, comme je l'ai dit, courait au-dessus des colonnes élevées à l'intérieur de la cella. Les sujets

étaient la centauromachie et la guerre des Amazones; c'était, comme on le voit, la légende athénienne qui les avait fournis. Aussi Thésée y avait-il le rôle principal. Apollon, qui prend part à la lutte, joue ici le rôle d'un dieu ionien; c'est l'Apollon Patroüs d'Athènes[1]. Suivant l'explication donnée par M. de Stackelberg, les Amazones, ayant attaqué l'antique séjour d'Apollon, Athènes, sont chassées par Thésée du sanctuaire qu'elles avaient envahi : tel est le sujet d'une partie de la frise. Une autre partie représente le héros d'Athènes combattant avec les Lapithes, peuple aimé d'Apollon, contre les Centaures, aux noces fameuses de Pirithoüs, et sauvant, par le meurtre du farouche Eurytion, la pureté menacée d'Hippodamie.

Je n'ai pas à décrire en détail les bas-reliefs de Phigalie, on en trouve l'explication complète avec planches dans le bel ouvrage de M. de Stackelberg et dans le texte que M. Charles Lenormant a rédigé pour le *Trésor de numismatique et de glyptique*. Je veux seulement ici indiquer le sujet et dire quelques mots du caractère de ces sculptures, afin de pouvoir les comparer aux bas-reliefs du Parthénon. D'après l'ordre établi par M. de Stackelberg entre les fragments de la frise phigalienne, la composition a dû avoir son commencement à l'angle nord-ouest de l'édifice et se prolonger d'abord sur le petit côté nord et le grand côté est de la cella : ce premier développement comprenait onze plaques, qui représentaient le combat des Athéniens contre les Ama-

1. Voyez sur l'Apollon ionien, Alf. Maury, *Histoire des religions de la Grèce antique*, t. I, p. 145 et 146.

zones. Une douzième plaque, appartenant au même sujet, était posée en retour sur le petit côté sud. A partir de celle-ci, onze plaques, occupant le reste du côté sud et tout le côté ouest, étaient consacrées à la lutte des Lapithes et des Centaures. Le visiteur qui entrait dans le temple avait à sa gauche les Amazones et les Centaures à sa droite. Au milieu du côté sud, en face de la porte d'entrée, au-dessus de la colonne corinthienne, les figures d'Apollon et de Diane, assises sur un char traîné par des cerfs, étaient les premières qui frappaient les yeux [1]. L'absence des attributs qui les distinguaient n'a pas empêché les interprètes de reconnaître les enfants de Latone dans les deux divinités dont l'une tenait sans doute les rênes des cerfs, et dont l'autre paraît avoir bandé un arc : ces accessoires, qui étaient probablement en métal, n'existent plus aujourd'hui; mais la pose des figures est assez significative. Ce groupe semble avoir été placé dans l'endroit le plus apparent pour mettre sous les yeux du visiteur, au moment de son entrée dans le temple, le motif et la clef de la composition qui se déroulait sur les murailles. Ainsi que je l'ai dit, il n'est pas probable que la statue du dieu fût devant la colonne qu'elle eût masquée tout entière, en même temps peut-être qu'une partie de la frise à l'endroit le plus important; mais la colonne dérobait, au contraire, la statue, laquelle n'apparaissait entièrement qu'à celui qui, préparé par la vue des merveilles du premier sanctuaire, venait de pénétrer dans le second.

1. Mus. brit., salle de Phigalie, fragment n° 11.

Au centre des grands côtés se trouvait, à gauche, Thésée combattant Hippolyte[1]; à droite, le Lapithe Cénée enseveli par les Centaures sous un quartier de roche[2]. Le héros d'Athènes se fait reconnaître du spectateur à sa grande taille, à l'athlétique vigueur de ses membres, à la peau de lion qui recouvre son bras. Il vient au secours d'un de ses compagnons qui a été renversé par Hippolyte, et qu'une autre guerrière s'apprête à fouler aux pieds de son cheval. Derrière lui est Antiope; elle vient d'être renversée sur son cheval par Thésée, qui la tient encore par sa chevelure pendant que l'animal est tombé sur ses genoux : un Athénien vient enlever l'Amazone et semble sentir pour elle une sorte de compassion amoureuse. Ce morceau, un des plus beaux de la collection, peut donner une idée du genre de beautés et de défauts qu'on rencontre dans ces sculptures.

Sans aucun doute, la distance est grande entre les sculptures du temple de Bassæ et la frise du Parthénon. Cependant on ne peut s'empêcher de trouver très-sévère le jugement suivant de Quatremère de Quincy : « Diriez-vous, écrit-il à Canova, *soit pour le style, soit* « *pour le savoir, soit pour l'exécution,* que ce sont là des « ouvrages du grand siècle? Mais pourquoi pas, répon- « drez-vous. N'y eut-il pas toujours dans le même temps « des *habiles* et des *ignorants,* et ne faut-il pas de ceux- « ci pour faire valoir ceux-là? » Il est bien vrai qu'on chercherait vainement dans les bas-reliefs de Phigalie cette noble simplicité, cette science et cette habileté

1. Mus. brit., salle de Phigalie, fragment n° 18.
2. *Ibid.,* n° 4.

accomplies, cet art parfait en un mot, qui nous ravissent dans les bas-reliefs du Parthénon. On y trouve au contraire une préoccupation de l'effet, une recherche de la variété et du mouvement qui annoncent un maître habile, instruit des ressources de son art, mais qui sont loin de la grandiose naïveté de Phidias. Ici les attitudes sont souvent fausses ou forcées, les gestes violents, les draperies lourdes et dures; les figures courtes et pesantes, au lieu d'être élancées et légères, n'offrent plus cette pureté de formes qui caractérise les sculptures de la frise d'Athènes. L'affectation de la vie et du mouvement a remplacé le libre jeu d'une imagination puissante et riche en effets naturels. Partout on sent l'effort du talent pour s'élever au-dessus de lui-même, pour combiner artificiellement ses créations, au lieu de la fécondité facile et du calme souverain du génie. En les regardant après avoir contemplé et admiré longtemps les sculptures de la salle d'Elgin, il me semblait sentir comme une dégradation de la muse attique, à qui son séjour dans l'Arcadie rustique avait fait perdre les grâces et la délicatesse d'Athènes; et, tout en l'admirant, je me récitais à moi-même les vers de la poëtesse de Mitylène : « Comment peux-tu être épris de cette femme grossière? Elle ignore l'art de faire flotter avec grâce les plis de sa robe. »

Mais, pour redevenir juste, il m'a suffi de commencer le lendemain par la salle de Phigalie ma visite au Musée britannique. Si les marbres de Phigalie ne peuvent soutenir la comparaison avec ceux du Parthénon, pris en eux-mêmes, ils n'en sont pas moins au nombre des chefs-d'œuvre de la sculpture antique. Quel feu, quelle ri-

chesse dans cette composition! Quelle variété amusante d'épisodes, de figures, de poses, de gestes! Une fantaisie, sans doute préméditée, a tout disposé de façon à surprendre, à charmer le regard sur quelque endroit de la frise qu'il tombât, et à faire valoir le plus possible le talent et les connaissances de l'artiste. Enfin on retrouve ici, moins le grandiose, moins la naïveté, moins la largeur de style, cette force épique qui frappe dans les sculptures du Parthénon, qui entraîne l'esprit comme en un récit poétique, de figure en figure, de groupe en groupe, d'épisode en épisode, sans lui permettre de s'arrêter aux détails avant de s'être emparé de l'ensemble et d'en avoir saisi l'intérêt et la beauté. Seulement, ce qui, dans le Parthénon, est un effet de la puissance naturelle et de l'inspiration d'un grand artiste est ici un effet de l'art; effet cherché, mais d'autant mieux atteint que le spectateur, grâce à la disposition des bas-reliefs dans l'intérieur du temple, pouvait en suivre tout le développement sans changer de place, tandis qu'à Athènes il était obligé de faire le tour de l'édifice pour connaître toutes les parties de la frise et pour se rendre compte de la composition qui s'y déroulait.

Si l'on compare les marbres de Phigalie aux bas-reliefs du temple de Thésée et à celles des métopes du Parthénon dont le style se rapproche le plus de celui de l'ancienne école attique, on trouvera dans celles-ci un caractère plus sévère, plus de simplicité et de grandeur. En revanche, il y a dans les sculptures de Phigalie plus d'imagination et plus d'art. Comparées aux sculptures, malheureusement très-mutilées et très-dégradées, du temple d'Olympie,

qu'on voit au musée du Louvre, elles offrent aussi moins de naturel et de fraîcheur. Que faut-il conclure de ces diverses comparaisons? Le caractère de ces sculptures, dont, suivant O. Müller[1], la composition offre *une richesse d'invention qui ne saurait être surpassée*, me paraît exclure l'idée de les rapporter à une époque antérieure à l'influence de Phidias. Toutes les circonstances historiques semblent d'ailleurs concourir à en fixer la date soit aux années qui ont précédé immédiatement, soit à celles qui ont suivi la mort de Phidias. Elles sont encore presque certainement d'une main athénienne. La *dureté* qu'Otfried Müller a remarquée dans ces sculptures ne doit pas, ce me semble, empêcher de les attribuer à un artiste de l'école de Phidias ; car, parmi ceux qui reçurent ses leçons, il s'en trouvait plus d'un sans doute qui avait hérité de maîtres plus anciens cette manière crue qu'ils ne purent complétement assouplir. Plus d'un aussi, pour se faire une manière individuelle, a pu s'inspirer à la fois des traditions encore vivantes de l'ancienne école et des enseignements du maître qui donnait à l'art une impulsion nouvelle et si puissante.

Devrons-nous cependant attribuer les bas-reliefs de Phigalie au plus éminent de ces artistes qui profitèrent de l'enseignement du grand maître athénien pour réformer et vivifier leur style, à celui qui fut son rival en même temps que son élève? Ce serait peut-être faire à ces sculptures plus d'honneur qu'elles n'en méritent. Si l'on admet la conjecture qui attribue à Alcamène les

1. *Man. d'Arch.*, § 120.

statues du fronton occidental du Parthénon, on éprouvera peut-être quelque embarras à croire que les marbres de Phigalie soient l'ouvrage de la même main qui a sculpté l'Ilissus. A choisir entre deux conjectures, celle de M. Beulé me semblerait devoir être préférée à celle de M. de Stackelberg. Mais ce sont là matières très-délicates et dans lesquelles on ne saurait apporter trop de circonspection. Pour moi, s'il m'était permis de faire aussi ma conjecture, j'inclinerais à penser qu'Ictinus, en s'associant un élève de Phidias pour la décoration du temple de Phigalie, a dû choisir, non le plus illustre et le plus indépendant, mais celui sur lequel il pouvait avoir le plus d'influence, et cette idée m'est inspirée par le caractère même de ces sculptures phigaliennes.

La frise de Phigalie me paraît avoir à un haut degré le caractère *décoratif*. Il y a deux manières d'entendre la décoration des édifices par la sculpture, suivant l'effet qu'on veut produire : ou bien on s'efforce de maintenir dans les lignes des figures une régularité et une gravité qui répondent à la gravité et à la régularité des lignes de l'architecture; ou bien on affecte au contraire de rompre la monotonie des lignes de l'architecture par le mouvement et la variété des groupes sculptés. La grande manière de Phidias se tient en équilibre entre ces deux systèmes, associant, dans ses créations idéales, la vie la plus libre au caractère le plus solennel; c'est la grandeur et la perfection mêmes. La frise de Phigalie a été conçue et exécutée dans le système de la variété et du mouvement. Ne serait-il pas possible qu'Ictinus, afin de transporter dans la décoration de son édifice le parti

pris d'innovation qu'on a remarqué dans le plan, eût inventé cette manière animée qui semble comme une exagération brillante de celle qui règne au Parthénon? En ce cas, le temple de Bassæ serait l'œuvre d'Ictinus, aidé par un élève de Phidias, comme le temple de l'acropole d'Athènes était l'œuvre de Phidias, secondé par Ictinus.

CHAPITRE VIII

STYLE DE PHIDIAS — ROLE DE PHIDIAS DANS L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE GRECQUE

Il s'agit maintenant de caractériser avec plus de précision le style de Phidias et de son école et de montrer quel fut le rôle du maître athénien dans l'histoire de l'art hellénique. Quel fut le caractère de l'école attique qui précéda celle de Phidias, et en quoi différait-elle des autres écoles ses contemporaines? Quel progrès le génie de Phidias fit-il faire à son art et quelle influence exerça-t-il, soit à Athènes même, soit dans le reste de la Grèce? Quel était le caractère de l'école argienne de Polyclète et de quelle manière s'opposa-t-elle à l'école athénienne de Phidias? Faute d'avoir résolu ces questions, nous n'aurions de Phidias qu'une idée incomplète, et la véritable grandeur de l'art athénien, sa beauté incomparable, ne nous seraient qu'à demi révélées. C'est en comparant l'art de Phidias, dans les monuments qui nous en restent, avec d'autres ouvrages de l'art hellénique parvenus jusqu'à nous, qu'on peut surtout se rendre compte du rôle du grand maître athénien, du genre d'originalité de son génie et de la nature de l'impulsion qu'il est venu donner à la sculpture.

On s'est trompé longtemps sur la marche suivie par la sculpture grecque depuis son origine jusqu'à ses derniers chefs-d'œuvre. Les uns, comme Winckelmann et ses commentateurs allemands, se sont figuré cette marche comme un développement continu depuis Dédale jusqu'à Praxitèle. Pour eux, c'est à ce dernier artiste que revient l'honneur d'avoir le premier posé sur ses ouvrages cette couronne de la perfection qui est le dernier terme de l'art. Phidias, génie sublime, sent encore un peu son barbare; il a la beauté, mais sévère, non la grâce; la grandeur, non la délicatesse[1]. Guillaume Schlegel, voulant donner une idée du caractère des trois grands tragiques grecs, compare Eschyle à Phidias, Sophocle à Praxitèle et Euripide à Lysippe[2]. D'autres, comme Éméric David, en constatant la rapidité et la grandeur du progrès opéré dans la sculpture par le génie de Phidias, pensent qu'elle continua de progresser après lui jusqu'à l'époque d'Agésander, l'auteur du Laocoon[3]. Dans ce système, Phidias tira l'art de l'enfance et de l'immobilité, et le porta tout d'un coup à un haut degré de puissance et de gloire. Il fut surpassé cependant par Polyclète, son rival plus jeune, qui fut plus savant que lui dans la reproduction de l'harmonie et de la beauté de la forme humaine. Après lui Praxitèle se distingue par la grâce exquise et la délicate perfection de ses ouvrages, portées

1. Voy. l'*Histoire de l'art chez les anciens,* 1re partie, chap. 4, sect. 3.

2. *Cours de littérature dramatique,* trad. franç., t. I, p. 150.

3. *Mém. sur les prog. de la sculpt. grecque,* dans l'*Hist. de la sculpt. antique,* p. 71 et suiv.

plus loin qu'elles ne l'avaient encore été. Enfin Agésander vient ajouter à toutes ces qualités l'expression dramatique et clôt ainsi la série des perfectionnements de la sculpture.

J'ai déjà dit ce qu'il fallait penser de la prétendue supériorité de Polyclète sur Phidias et de l'opinion qui lui attribuait la palme. Polyclète, comme chef d'une école rivale de celle d'Athènes, devait avoir ses partisans qui le mettaient au-dessus du maître athénien. Avec le caractère particulier de son talent, avec la perfection qu'il portait dans l'exécution de ses statues, il n'est pas étonnant qu'il ait été préféré à Phidias par des amateurs et des critiques de l'époque romaine jugeant selon l'esprit de leur temps. Pour quiconque a le vrai sentiment de la beauté dans l'art, il est difficile de concevoir une statue plus parfaite que le *Bacchus* du fronton oriental, et l'on s'explique malaisément, devant ce chef-d'œuvre, comment il aurait pu être surpassé ; mais on comprend qu'il a pu exister un art systématique, qui, à l'imitation animée de la nature, à la libre originalité du style de Phidias, a substitué des beautés de convention et la réalisation par des procédés d'école d'un idéal conçu dans l'esprit. Dans tous les temps, et particulièrement aux âges de décadence, il y a eu des hommes pour préférer aux créations les plus admirables du génie, qui ont le tort d'être inimitables, les œuvres brillantes du goût, qui se laissent mieux atteindre, charment l'esprit par la clarté, les yeux par la symétrie, et résument en elles tous les progrès accomplis, toutes les perfections acquises par un long exercice de l'art.

Si tout l'art de Polyclète n'a rien pu créer de plus beau que le Bacchus du fronton oriental du Parthénon, les divinités marines du même fronton nous offrent à leur tour des modèles accomplis d'une grâce que Praxitèle lui-même n'a sans doute pas surpassée. Les seuls témoignages des anciens suffiraient pour réfuter le système qui refuse à Phidias l'honneur d'avoir connu cette divine Χάρις des Grecs; mais les statues du Parthénon le réfutent encore bien mieux. Il suffit de s'arrêter un moment devant ce groupe des deux femmes dont l'une repose avec tant d'abandon dans les bras de l'autre : n'est-ce pas là ce que Winckelmann lui-même appelle la grâce, et dont il parle si excellemment? « Elle se forme dans l'air, dit-il, « réside dans les gestes, et se manifeste dans l'action et « le mouvement du corps; elle se montre même dans la « parure et jusque dans le jet de l'habillement. » Ainsi que l'a fait remarquer Otfried Müller, il ne s'agit plus ici, comme dans les ouvrages des artistes plus anciens, d'une beauté apprêtée; une certaine négligence témoigne du changement qui s'était opéré dans les mœurs publiques, où le goût des mesquines élégances se trouvait remplacé par le culte généreux du beau et de l'honnête. Les vêtements de nos divinités marines sont empreints de cette belle négligence. Phidias garde les plis droits, égaux, symétriques, affectionnés par les anciens sculpteurs, pour la représentation des cérémonies sacrées, où ils étaient de règle; mais, partout où il lui est permis de s'abandonner à son génie, il ne cherche que la vérité de la nature et la beauté qui en provient[1]. En fait de draperies, il est

1. *De Phid. vit. et op.*, p. 65.

douteux que l'art d'aucun sculpteur ait produit jamais rien de plus délicat, de plus *gracieux*, que celles qui couvrent ces prétendues Parques. Rien d'affecté dans leur disposition, rien qui vise à l'effet; mais une vérité, une souplesse qui semblent faire participer ces vêtements à la vie des corps et donner à ces formes si belles et si grandes plus de grandeur encore et de beauté [1]!

Un défaut que les artistes postérieurs à Phidias n'ont pas toujours évité, c'est celui qui consiste à exagérer la nature dans certaines parties, afin de faire valoir la science et l'habileté qui sont les résultats communs du perfectionnement général de l'art, et d'exciter par ce moyen l'étonnement et l'admiration. Phidias unit à un art souverain une souveraine simplicité. La *grâce* qu'on admire dans ses ouvrages est celle qui naît d'une force tranquille, laquelle n'éprouve aucun besoin de se produire, mais se repose sur elle-même dans une sorte de satiété. Les dieux de Phidias unissent la sérénité à la majesté et à la puissance [2].

Quelle est donc la grâce qui manque à Phidias et que Praxitèle aurait su donner à ses figures? Si l'on en croit Winckelmann, il y a deux Grâces comme deux Vénus. La première Grâce, fille de l'Harmonie, ressemble à la Vénus céleste. La seconde est fille du Temps et la suivante de l'autre. Phidias n'aurait connu que la première, la grâce sévère, celle que Minerve répand sur Ulysse dans l'*Odyssée* [3]. C'était elle qui brillait dans le Jupiter.

1. O. Müller, *De Phid. vit. et op.*
2. *Ibid.*
3. Ch. VIII, v. 19.

Praxitèle a joint la seconde grâce à la première; et c'est en quoi il s'est montré supérieur à Phidias[1].

On ne conteste pas, répond O. Müller, qu'une certaine sévérité soit un des caractères du style de Phidias. Sans doute il est une grâce et une beauté que Phidias laissa à réaliser aux artistes qui devaient venir après lui. D'autres auront à sculpter le fin et trompeur sourire de Vénus, le visage de Bacchus où respire la volupté insatiable, toutes les passions molles ou violentes qui brisent ou troublent l'âme. Ce n'est pas l'affaire de Phidias, il n'est pas venu pour cela; mais pour répandre sur les joues, autour des lèvres de Jupiter, cette grâce sérieuse et pure qui inspire le respect en même temps que l'amour, tempère la majesté par la mansuétude et la puissance par la sérénité. J'ajouterai que, malgré sa prédilection pour la Grâce céleste, la pure fille de l'Harmonie, Phidias a fait voir qu'il aurait pu, lui aussi, courtiser l'autre Grâce et en obtenir les faveurs qu'elle accorda plus tard à Praxitèle. Il a montré dans les statues des divinités marines du fronton oriental ce qu'il eût pu faire en ce genre, si le caractère de son inspiration l'eût porté de ce côté; mais la mollesse et la séduction conservent, dans ces figures, je ne sais quoi de supérieur qui semble vouloir s'adresser à l'âme plutôt qu'aux sens : c'est la grâce d'Aspasie mêlée d'esprit et d'éloquence; ce n'est pas celle de Phryné, dont le charme sensuel fera la renommée de la Vénus de Cnide. Le changement qui s'opéra dans les mœurs athéniennes au temps d'Alcibiade explique cette différence. La grâce

1. *Hist. de l'art,* loc. cit.

de Praxitèle, comparée à celle de Phidias, est un effet du même ordre naturel de variation et de décadence qui fit succéder au mode dorien la musique lydienne et phrygienne, et la tragédie d'Euripide à celle de Sophocle.

En résumé, Phidias eut la grâce qui sied en sculpture; il eut aussi la gravité et la sérénité qui convenaient à son art et aux mœurs du siècle de Périclès. J'ai dit mon opinion sur la sculpture dramatique. Je pense qu'elle ne fut point un progrès de l'art réservé au terme de sa longue et florissante carrière, mais une exception qui dut se produire surtout aux époques de la décadence. Le siècle de Périclès ne nous en offre qu'un exemple, celui du blessé mourant représenté par Crésilas, et cette exception avait sans doute été imposée à l'artiste par celui qui avait commandé la statue[1]. Le portrait que fait Plutarque de Périclès à la tribune, dans lequel il peint « la sévérité de ses traits où le sourire ne parut jamais, la tranquillité de sa démarche, le ton de sa voix toujours soutenu et égal, la simplicité de son port, de son geste, de son habillement, que rien n'altérait pendant qu'il parlait, quelques passions qui l'agitassent; » ce portrait nous montre bien quel était, à cette époque, l'idéal auquel devait tendre à se conformer quiconque prétendait à l'admiration et au respect. Cette gravité et cette sérénité imposées à l'orateur et à l'homme d'État, qui avaient fait donner à Périclès le surnom d'*Olympien*, devaient être, à plus forte

1. Cette statue était probablement celle du général athénien Diitréphès, élevée dans l'Acropole par son fils. Voy. Rangabé, *Antiquités helléniques*, Athènes, 1842, t. I, p. 34. Comp. Pausan., I, 23, et Pline, XXXIV, 19.

raison, le partage des dieux dans leurs simulacres. Elles n'excluent ni la vie ni le mouvement (qui pourrait croire que Périclès s'interdît l'action oratoire?); mais elles commandent la mesure, répriment l'impétuosité naturelle, produisent l'harmonie et la beauté. Le même principe a été appliqué aux statues du Parthénon, qui sont loin d'être pour cela immobiles ou froides; c'est celui qui doit présider aux œuvres de la sculpture. Phidias a donc possédé au degré le plus éminent toutes les hautes qualités de son art, et n'a laissé à réaliser à ses successeurs que des progrès d'un ordre secondaire ou qui tendaient à faire sortir la sculpture, par des tentatives hasardeuses, de son légitime domaine.

Il s'agit maintenant d'apprécier le caractère du progrès opéré dans l'art par Phidias. Pour juger du pas immense qu'il a fait faire à la sculpture, il suffira de comparer les statues du Parthénon avec des monuments d'une époque un peu antérieure, telles que, par exemple, les statues d'Égine ou les bas-reliefs du temple de Thésée. Les probabilités historiques, ainsi que le caractère de l'architecture, tendent à assigner pour âge au temple d'où les marbres d'Égine ont été tirés l'époque qui suivit la victoire de Salamine[1]. Ce fut alors qu'au milieu de la paix et de la prospérité de l'île les arts atteignirent à Égine leur apogée. L'architecture du temple dont il s'agit le rapproche du Théséion auquel, suivant le calcul d'O. Müller, il n'a du être antérieur que d'une douzaine

1. L'époque la plus florissante de l'île d'Égine se place, en effet, après les guerres persiques, entre la 479e et la 458e année avant notre ère.

d'années[1]. En plaçant la fondation du temple à la 3e année de la 75e olympiade (478 av. J.-C.), au moment même où Athènes relevait ses murailles détruites par les Perses, on explique naturellement les sujets qui étaient représentés sur les frontons : c'étaient les exploits des héros Éacides au siége de Troie. On sait que la victoire de Salamine avait été gagnée par les vaisseaux des Éginètes réunis à ceux des Athéniens. On affirmait que les fantômes armés des Éacides avaient combattu dans cette journée pour la cause de la Grèce[2]. Leur réunion à Minerve, patronne d'Athènes, dans les frontons du temple de Jupiter Panhellénien, et le nom même de ce temple, indiquaient la réconciliation opérée par le danger commun et la commune victoire entre les deux grandes races dorienne et ionienne[3].

On connaît les statues d'Égine. Admirables en elles-mêmes et presque parfaites dans leur genre, elles sont effacées par les statues du Parthénon comme le génie des Éginètes est éclipsé par celui des Athéniens. En comparant les unes aux autres, on a devant les yeux moins deux époques de l'art que deux arts différents. Pausanias parle en divers endroits de l'art d'Égine comme d'un art particulier qu'il distingue tantôt de l'art égyptien[4],

1. Müller pense que le temple d'Égine a dû être bâti pendant la 75e et le Théséion pendant la 78e olympiade. (*Man. d'arch.*, § 81.)

2. Plutarque, *Thémistocle*, XV.

3. O. Müller, *Æginetic. lib.*, p. 108, 109. — M. About (*Mémoire sur l'île d'Égine*, p. 80, 81) reporte à une époque un peu plus ancienne la fondation du temple, qu'il croit antérieur à l'invasion des Perses. Telle est aussi l'opinion de M. Beulé (*Architecture au siècle de Pisistrate*, Paris, 1860, p. 201).

4. I, 42.

tantôt de l'art attique identifié par lui avec le style dédalique[1]. On possède quelques monuments de cet ancien style attique; telles sont les deux Minerves qui sont encore aujourd'hui dans l'Acropole d'Athènes, dans lesquelles on a cru voir des copies bien postérieures de l'antique Minerve d'Endœus[2], et le bas-relief trouvé à Valanidéza qui représente un soldat athénien[3]. Mais leur date est incertaine et ne saurait nous fournir de lumières sur ce qu'était l'art attique dans les temps voisins de Phidias. Pour trouver des ouvrages d'une date approximativement certaine, il faut arriver jusqu'à une époque déjà contemporaine du grand maître athénien, jusqu'à la 79e olympiade, époque où se construisait le temple de Thésée et où l'on dut l'orner des sculptures qui nous ont été conservées[4].

La comparaison des sculptures du Théséion avec les marbres du Parthénon et avec les statues d'Égine peut sans doute nous servir à reconnaître le caractère particulier de l'art athénien au temps qui suit les guerres persiques et la nature du progrès opéré par Phidias. Il me semble que le génie de la sculpture athénienne se montre assez bien déjà dans ces sculptures du Théséion, faites au temps de la jeunesse de Phidias. Le style de ces sculptures est franc, libre et hardi. Si l'on n'y trouve pas encore la beauté qui ne fleurira que dans les œuvres de

1. V, 25.
2. Beulé, *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 214.
3. Voy. Rangabé, *Antiquités helléniques*, Athènes, 1842, t. I, p. 18.
4. Le Théséion fut commencé sous Cimon, la 4e année de la 77e olympiade. (O. Müller, *Man. d'Arch.*, § 102, r. 2.)

Phidias, on y trouve déjà la liberté, la vie, et je ne sais quoi de grandiose dans le style, qui annonce l'approche d'une grande époque de l'art. On sent qu'un souffle a passé sur la Grèce et l'a animée d'un esprit nouveau depuis l'époque inconnue, mais qui ne peut néanmoins être très-éloignée, où un artiste du nom d'Aristoclès[1] sculptait sur la colonne trouvée à Valanidéza le portrait du soldat Aristion. La rigidité, l'affectation, l'élégance puérile, qui sont les traits distinctifs du style archaïque, ont fait place à un style rude encore sans doute, mais empreint d'un grand sentiment de vie et de vérité. Ces qualités nouvelles deviennent encore plus frappantes quand on compare les sculptures du temple de Thésée aux marbres d'Égine.

J'ai dit dans un autre chapitre comment un grand mouvement des arts était né en Grèce du développement de l'esprit qui avait suivi les guerres persiques. L'élan fut général sans doute; mais il ne produisit nulle part d'aussi grands et d'aussi brillants résultats qu'à Athènes. La nouvelle puissance de cette ville; le rang qu'elle occupa depuis ce moment parmi les cités de la Grèce; le grand nombre d'artistes qui, en affluant de toutes parts dans ses murailles à peine rebâties, la firent hériter, pour ainsi dire, de toute l'expérience acquise jusque-là dans les diverses écoles; la nécessité heureuse de relever les monuments religieux et civils détruits par les barbares: toutes ces causes, jointes à l'esprit particulier des Athé-

1. Peut-être le frère de Canachus, qui florissait comme lui entre la 65e et la 73e olympiade. L'ouvrage d'Aristoclès est conservé aujourd'hui dans le Théséion.

niens, furent l'origine de l'impulsion qui se fit alors avec une puissance et une soudaineté qui nous étonnent. Il ne pouvait en être tout à fait de même à Égine, bien que l'époque de la plus grande prospérité de cette île ait été après la bataille de Salamine. Outre que l'esprit des Éginètes ne possédait pas en lui-même, selon toute apparence, les mêmes facultés de développement qui distinguaient celui des Athéniens, l'art d'Égine était alors trop avancé pour changer de direction avec les idées et les mœurs nouvelles; il ne pouvait que se perfectionner dans sa voie, et c'est probablement ce qu'il fit. Ce n'est ni un art enfant ni un génie barbare qui eussent pu produire les statues de la Glyptothèque de Munich. C'est l'art, c'est le génie d'un peuple actif, industrieux, plein d'amour pour la gloire, noblement épris de la forme humaine, mais enchaîné dans son développement moral par la religion et par la coutume. C'est le vieux génie dorien systématique et triste, circonspect et mesuré, plus tourné vers la tradition que vers la liberté. Tel il était à Égine avant le siècle de Périclès. Tel nous le retrouverons dans la nouvelle école d'Argos, fidèle, en dépit des progrès accomplis, à la loi de sa nature. L'école d'Égine, avec son caractère particulier que tous les témoignages constatent, était une des manifestations de ce génie, laquelle a dû atteindre sa plus grande perfection dans des ouvrages analogues à ces statues du temple de Jupiter Panhellénien contemporaines d'Onatas, de cet illustre sculpteur éginète qui, au dire de Pausanias, n'était le second de personne[1].

1. V, 25.

Je laisse de côté, dans les statues d'Égine, ce qu'on doit attribuer à l'influence d'une tradition religieuse. Telles seront, si l'on veut, l'insignifiance des têtes, leur ressemblance entre elles, bien qu'on en puisse donner une autre raison, je veux dire l'absence d'une certaine vie morale chez les Éginètes. Mais la vie physique elle-même, en dépit de l'exacte et savante imitation du corps humain, ne se fait pas sentir dans ces figures. Et, par suite, le mouvement n'y est pas non plus, malgré la violence étudiée des poses et des gestes; l'action n'y est pas : ces combats engagés par les héros Éacides autour des corps de leurs compagnons n'ont pas l'air de combats sérieux. L'ensemble, cette vie des parties dans le tout, manque partout à ces compositions. En même temps la perfection des formes et de l'exécution des corps indique un art qui a atteint ses dernières limites.

Si nous regardons maintenant les figures de la frise du Théséion, nous y trouverons précisément, avec moins de science et d'habileté, cette vie, ce mouvement, cette action qui manquent dans les statues d'Égine. Ici les corps sont animés et les combats sérieux. Dans l'épisode de je ne sais quelle bataille de géants qui représente des combattants armés de quartiers de roche, on sent l'ardeur d'une véritable mêlée[1]. Les figures de divinités assises[2], largement drapées, respirent une vie puissante et tranquille qui annonce déjà les dieux de Phidias. Les figures de chaque groupe sont bien en rapport les unes avec les autres; elles ne se succèdent pas seulement, elles

1. Nos 145 et 146 des plâtres qui sont au Musée britannique.
2. Nos 137, 138.

se lient, et cela sans effort, par l'effet d'un mouvement général. Le sentiment de la grande composition, le style monumental qui doit animer les sculptures de Phidias au Parthénon se révèlent déjà dans cette frise. C'est par là que ces bas-reliefs l'emportent, en dépit de leur infériorité sous d'autres rapports, sur les statues du fronton du temple d'Égine.

Encore un pas et nous arrivons à Phidias, c'est-à-dire à l'art lui-même dans sa vérité idéale. Mais si grand que nous apparaisse le génie du maître athénien, il n'est cependant pas né sans père; Phidias a eu des prédécesseurs qui ont fait, en quelque sorte, les ébauches déjà admirables de ses chefs-d'œuvre. Ces prédécesseurs sont les maîtres inconnus qui ont sculpté la frise du Théséion et dont on retrouve la main dans les métopes du Parthénon; ce sont les artistes que nous avons nommés ailleurs comme les contemporains et les maîtres de sa jeunesse, les Hégias, les Critios, les Calamis, etc. C'est surtout, je le crois, Polygnote, le grand peintre de Thasos, amené à Athènes par Cimon. On sait que ce fut Polygnote qui fit disparaître de l'art la tristesse et l'immobilité des visages, ce qui lui valut le surnom d'*Étographe*. Polygnote vint à Athènes vers la 80e olympiade, à peu près à l'époque où devait s'achever le Théséion; à l'esprit de liberté qui animait déjà l'école attique il vint ajouter les leçons d'un art plus souple que la sculpture, et qu'il avait rendu propre à l'expression des passions de l'âme. Porté par la nature de son génie à la noblesse et à l'action des grandes compositions épiques, il contribua certainement au mouvement qui poussait l'école attique vers la

grande sculpture monumentale. On ne peut guère douter de son influence sur le génie de Phidias. La souplesse et la variété du style de Phidias, cette rondeur de formes qu'il a donnée à ses figures, le jet merveilleux des draperies, la noblesse naturelle par laquelle il remplace l'élégance affectée des anciens maîtres et la vérité, souvent trop crue, des maîtres plus récents, l'entente de la composition, le goût des grandes scènes, la conception morale et poétique des sujets, toutes ces qualités qui seront tout à l'heure portées au plus haut point dans les sculptures du Parthénon, n'ont-elles pas leur point de départ dans les tableaux de Polygnote[1]? On peut le croire sans rien ôter pour cela à la gloire de Phidias.

L'époque où parut Phidias était merveilleusement propre à la réalisation d'un grand idéal artistique. Au milieu d'une civilisation déjà singulièrement riche et féconde, les mœurs conservaient une naïveté généreuse qui devait se refléter dans l'art. Toute chose avait sa fleur de nouveauté. L'esprit, animé d'une activité soudaine, vivait dans un étonnement charmant des prodiges des arts, comme il avait vécu autrefois dans la poésie des histoires divines dont on l'avait bercé : l'art était devenu la légende des imaginations. De là le caractère des œuvres de Phidias. Il fut l'Homère de l'âge épique de la sculpture. On a comparé avec raison son style à celui

1. Suivant Lucien, ce fut Polygnote qui, le premier, donna aux draperies un air naturel, en *serrant ce qui devait être serré et laissant le reste flotter*. Il paraît aussi avoir donné à ses figures de femmes une grâce et une beauté qui faisaient encore l'admiration des contemporains de Lucien. (*Portraits*, 7.)

d'Homère; on y trouve la même puissance, la même naïveté et la même abondance dans les détails, la même grandeur et la même simplicité dans l'ensemble. Chez Phidias, de même que chez Homère, l'art ne se distingue pas de la nature, ou plutôt, pour employer une belle expression de Gœthe, l'art est une seconde nature; tous les éléments de l'œuvre artistique, comme ceux de l'œuvre poétique, s'y fondent ensemble dans une mystérieuse unité; la science ne s'y sépare pas de l'inspiration, ni l'exécution de la conception, mais tout concourt à produire une création véritable. Aussi Aristote dit-il dans sa *Rhétorique*[1] que le propre d'Homère est de tout animer. On peut donner à Phidias la même louange. J'éprouve un ravissement profond et comme une joie secrète quand je vois rayonner des statues du Parthénon la vie silencieuse qui les anime. Cette vie n'a rien de violent ni d'exagéré; mais, avec une majesté tranquille, elle semble sortir des profondeurs de l'organisme, comme d'une source fraîche et pure, pour se répandre à la surface des corps, avec la beauté et la grâce.

Autant le style du Parthénon diffère de celui des marbres d'Égine, autant il s'éloigne de ce faux idéal qui devint de mode en Grèce plus tard, et qu'on a si longtemps préconisé parmi nous comme le véritable idéal grec. Rien ne ressemble moins à l'art de Phidias que cet art *systématique*, comme l'a appelé Benjamin West, du temps de la décadence, qui substituait à l'imitation large et vivante de la nature une sorte d'idéal créé dans le cer-

1. Liv. I, ch. II.

veau et réalisé par des moyens méthodiques. Les dieux de Phidias ne ressemblent aucunement à ces dieux d'Épicure qui, au lieu de chair et d'os, n'en avaient que les apparences. Ils sont animés d'une véritable vie, et leur beauté n'est le résultat d'aucune concentration ni d'aucune simplification des formes du corps. Sans doute l'imitation de la nature doit être intelligente, et, en quelque sorte, divinatrice. « Avant de se livrer à l'imitation de la nature, « dit O. Müller, il est nécessaire de se rendre compte de « la manière dont elle procède dans les diverses parties « de chaque chose. En toute chose d'abord la nature a « pour dessein d'atteindre la plus grande perfection pos- « sible; mais de nombreux obstacles l'empêchent d'y « parvenir, ou, si elle y parvient, de s'y longtemps arrê- « ter. L'infirmité ou la maladie doivent être écartées par « la pensée, afin que la vérité de la nature, celle qui « mérite réellement ce nom, apparaisse dans sa sincérité « et sa pureté; mais elles ne doivent être écartées qu'avec « le secours d'une science profonde et d'un certain sens « naturel qui placent l'artiste dans un étroit rapport de « sentiment et d'intelligence avec la nature. Comme ce « sens était inhérent au peuple grec; comme, de plus, il « avait atteint, au siècle de Périclès, avec toutes les autres « facultés de l'esprit, son plus haut point de développe- « ment et de culture, il était naturel que les artistes de « ce temps osassent sentir et rendre de préférence ce qui « leur semblait le plan originel de la nature dans la pro- « duction de la forme humaine[1]. »

1. *De Phid. vit. et op.*, p. 61 et 62.

C'est là le genre d'*idéal* qu'on rencontre dans les statues du Parthénon; il ne corrige pas prétentieusement et témérairement la nature, mais il l'interprète avec amour et ingénuité. Voici, par exemple, le torse et les épaules du Neptune. Quoi de plus grandiose? Cependant l'artiste n'a cherché à corriger ni à esquiver en rien la nature. Au contraire, il a exprimé au naturel les saillies des muscles et le gonflement des veines qui devaient résulter du mouvement de la figure. Dans l'Ilissus, les os du thorax ont toute la saillie qu'exige le mouvement du corps. La vérité anatomique est poussée au plus haut point dans toutes ces figures des frontons, il serait aisé d'en multiplier les preuves. « Telle est, » dit Quatremère, en parlant de la mieux conservée des têtes de chevaux du fronton oriental, « telle est la puissance du principe ostéologique empreint « sur cette tête, que la vérité qui en est l'effet va presque « jusqu'à faire peur. A cette grande vérité de la forme « essentielle qui vous saisit d'abord, succède l'admira- « tion des détails, des vérités de la chair, des variétés de « la peau imitées jusque dans les plus légères inflexions « des plis et des veines[1]. » Le même critique dit au sujet du Bacchus : « Les rotules, les os du tibia, ceux « des humérus, du sternum, etc., y sont articulés avec « une précision qui frappe tous les yeux. On pourrait dire « que les os percent de toutes parts[2]. »

Mais cette science de Phidias et de ses élèves est vivante, et c'est là son mérite incomparable; cette vérité

1. *Lettres écrites de Londres à Canova*, p. 110 et 111.
2. *Ibid.*, p. 112.

est le reflet direct de la nature dans les études et dans les conceptions d'un grand artiste. Le style de Phidias est à la fois réel et idéal : réel par l'étude attentive et l'imitation curieuse de la nature ; idéal, par la connaissance intime des lois de l'organisation et le grand sentiment de la vie. Il est réel par le naturel admirable des poses et des gestes, par la vérité caractéristique des mouvements ; il est idéal par le sentiment profond de la dignité et de la beauté de la forme humaine qui respire dans les figures. Chez Phidias l'idéal et le réel sont égaux l'un à l'autre ; ils s'embrassent et se pénètrent mutuellement. L'idéal grandiose de la conception répand sa lumière poétique sur la réalité de l'exécution, et cette réalité des détails donne la vie à la poésie de l'ensemble : c'est ce que j'appelle le grand style épique de la sculpture, qui convient à la décoration des grands édifices et qui fit la gloire de la grande école d'Athènes.

Il est remarquable, en effet, qu'on doit à l'école athénienne la décoration des plus célèbres édifices religieux de l'antiquité grecque. Outre les temples de l'Attique, que Périclès rebâtit, cette école décora le temple d'Olympie, celui de Delphes[1], celui de Tégée[2]. J'ai déjà parlé du temple de Phigalie, décoré, selon toute apparence,

1. Les statues des frontons du temple de Delphes étaient de deux artistes athéniens, contemporains de Phidias, nommés Praxias et Androsthène. Le premier était élève de Calamis. Parmi les figures dont ils avaient décoré le temple d'Apollon, Pausanias cite Latone, Diane, Apollon, les Muses, le Soleil, Bacchus, les Thyiades, etc. (Pausan., X, 19.)

2. Le plus beau temple du Péloponèse (Pausan., VIII, 45). Scopas, qui le bâtit, était Parien et l'un des maîtres de la nouvelle école athénienne.

par une main athénienne de ces sculptures qui existent encore et qui, bien que très-inférieures aux sculptures du Parthénon, s'en rapprochent par le caractère épique, le mouvement et la vie. Plus tard, lorsque après la guerre du Péloponèse une nouvelle école athénienne se forma, tout indique qu'elle se distingua aussi par de grands travaux de décoration. On possède à Londres les sculptures du tombeau de Mausole. Ces sculptures eurent pour auteurs Scopas, Bryaxis, Léocharès et Timothée, suivant Pline; Vitruve y ajoute Praxitèle [1]. Le caractère des marbres d'Halicarnasse est une grande hardiesse de composition et une exécution très-animée. Si l'on admet la conjecture de M. Cockerell, d'après laquelle les Niobides de Florence ont autrefois décoré le fronton d'un temple, il faudra aussi ranger parmi les œuvres de sculpture monumentale et épique de l'école d'Athènes ces Niobides attribuées à Praxitèle ou à Scopas.

Scopas, Praxitèle, Léocharès sont les chefs illustres de cette école athénienne qui succéda à celle de Phidias, et qui s'en distingue par le caractère de l'inspiration. Ces maîtres furent à la fois sculpteurs et statuaires, mais il semble qu'ils aient été surtout sculpteurs. Pline a dit de Praxitèle que, bien qu'il eût fait en bronze de très-beaux ouvrages, il était pourtant plus heureux et plus

1. On ignore la patrie de Timothée; mais Bryaxis et Léocharès étaient Athéniens (Sillig, p. 10 et 238). Praxitèle, Parien ou Andrien (voy. Sillig, p. 369, 380), était, comme Scopas, parmi les maîtres de l'école d'Athènes et les représentants dans l'art du génie ionien. Voy., sur la nouvelle école athénienne de Praxitèle et de Scopas, Otfried Müller (*Man. d'arch.*, § 125 et suiv.).

renommé dans le marbre [1]. Scopas avait une prédilection pour le marbre de sa patrie, dont la lumière douce lui semblait préférable à l'aspect sévère de l'airain. Le marbre se prête mieux que le bronze à l'expression des sentiments de l'âme; il respire mieux la vie; il est moins dur, plus séduisant. Les artistes que je viens de nommer s'efforcèrent d'animer leurs œuvres d'une vie intime, d'un sentiment moral. L'inspiration poétique, l'enthousiasme bachique, le désir voluptueux eurent un interprète dans Scopas; les tritons, ces satyres de la mer, s'animaient dans ses mains et paraissaient frémissants de malice et de concupiscence. Praxitèle ne se bornait pas, comme Hypéride l'orateur, à déchirer en public le voile qui couvrait Phryné, mais, par l'expression qu'il donnait au visage de cette belle courtisane, il entretenait le spectateur de son amour et de sa récompense [2]. La Sapho de Silanion, un autre artiste de cette école, devait exprimer tout ce que la passion a d'ardent et d'élevé dans une âme grande et poétique. Les statues des Niobides nous apprennent comment ces maîtres du siècle d'Alexandre entendaient le pathétique et comment ils accordaient la beauté avec les passions qui semblaient le mieux devoir en troubler l'harmonie. Quelle charme et quelle puissance ne devaient-ils pas donner aux sentiments qui font rayonner doucement l'âme à travers son enveloppe transparente! Il n'y avait pas jusqu'aux animaux qu'ils ne douassent d'une vie intelligente. Dans l'enlèvement de

1. Marmore felicior et clarior. (XXXIV, 19.)
2. Deprehendunt in ea amorem artificis et mercedem meretricis. (*Hist. nat.*, XXXIV, 19.)

Ganymède par Léocharès, l'aigle paraissait craindre de blesser le bel enfant aimé de Jupiter. Il savait qui il enlevait et à qui il le portait[1].

Si je ne me trompe, le caractère dominant des écoles athéniennes, depuis celle qui florissait sous l'administration de Cimon jusqu'à celle qui décora le tombeau de Mausole, fut d'être des écoles de grande sculpture monumentale. Leurs autres traits distinctifs semblent dépendre de celui-là. C'est d'abord une liberté qui ne relève que de la nature, et qui, se fiant à l'instinct du génie et du goût athéniens pour trouver le beau dans l'imitation de la vie, rejette volontiers toute entrave que voudraient lui imposer soit des traditions religieuses, soit des disciplines d'école. C'est, en second lieu, l'expression d'une vie intime et morale, élevée et sereine chez Phidias et chez ses élèves, passionnée et souvent sensuelle dans les ouvrages des maîtres de l'école qui succéda à la sienne. Or, c'est en traitant les grands sujets épiques pour la décoration des édifices que les artistes athéniens, animés d'ailleurs, après les guerres persiques, par un esprit d'indépendance né de la lutte et de la victoire, apprirent à s'affranchir des scrupules et des conventions des écoles archaïques. C'est en ordonnant de grandes compositions religieuses et historiques qu'ils trouvèrent leur style large et puissant et ce sentiment moral et poétique qui anima tous leurs ouvrages. Inspirés par la poésie des antiques légendes, ils apprirent à

1. Leocharès aquilam (fecit) sentientem quid rapiat in Ganymede, et cui ferat, parcentem unguibus etiam per vestem. (Pline.)

placer l'idéal dans l'esprit qui anime une nature florissante plutôt que dans une épuration arbitraire des formes de la vie. Leur idéal fut un idéal d'expansion et non de concentration. Après l'avoir mis dans leurs grands ouvrages de décoration monumentale, ils le portèrent, cet idéal, dans les œuvres moindres que la fantaisie leur inspirait. Dans les statues de ces tailleurs de marbre, l'âme rayonne toujours à travers la pierre transparente, comme elle rayonne à travers notre enveloppe corporelle, tantôt sereine, élevée par sa divinité au-dessus des passions, tantôt doucement atteinte par les joies ou les douleurs de l'humanité.

Différent était l'idéal de l'art du Péloponèse comme son genre d'activité était différent. La nouvelle école d'Argos, qui reçut une impulsion puissante du génie de Polyclète, continua la tradition des anciennes écoles doriennes par l'étude assidue et la reproduction de la nature athlétique. Préoccupés de rendre la beauté matérielle, les artistes de cette école n'essayèrent pas de pénétrer jusqu'à la vie intérieure de l'être humain; ils s'arrêtèrent à la surface et cherchèrent l'idéal dans une interprétation savante, raisonnée et méthodique, des formes du corps, dans des systèmes réguliers de mesures et de nombres. On sait qu'une statue de Polyclète, le *Doryphore*, avait été adoptée comme canon par les artistes de son école[1]. Myron

1. Voy. sur les *canons* des artistes grecs O. Müller, *Man. d'arch.*, § 336. Dans un travail très-intéressant sur les *proportions du corps humain*, publié récemment, M. Charles Blanc cite un curieux passage de Galien d'où il résulterait que l'unité de mesure du canon de Polyclète était le doigt (*Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, p. 102, 103).

passait pour plus habile que Polyclète lui-même dans la science des proportions[1]. Cet artiste célèbre, qui, bien que né dans l'Attique, se rattache par le caractère de son talent aux écoles doriennes (Müller a remarqué qu'il était presque *Béotien*)[2], fit un grand nombre de statues d'athlètes. Il se plut également à la reproduction de la nature animale. Il eut l'art d'y faire sentir la vie ; mais, habile à animer les corps, il ne chercha jamais, dans la représentation de la nature humaine, à saisir la vie morale[3].

Polyclète était statuaire et toreuticien ; il fit la célèbre Junon d'Argos ; mais on a vu qu'il était moins habile à reproduire les dieux que les hommes. Bien qu'il fût excellent architecte, et qu'il eût élevé le théâtre d'Épidaure, que Pausanias[4] appelle un chef-d'œuvre d'élégance, il ne paraît pas avoir accompli de grand ouvrage de sculpture monumentale, à moins qu'on ne lui veuille attribuer les sculptures du temple de Junon Argienne, dont Pausanias ne nous dit rien, sinon qu'elles étaient *au-dessus des colonnes* et représentaient la naissance de Jupiter, une gigantomachie, la guerre de Troie et la ruine de cette ville[5]. En revanche il excellait dans les statues isolées ou dans les groupes de deux figures représentant

1. Numerosior in arte quam Polycletus, in symmetria diligentior. (Pline, XXXIV, 19.)

2. Le bourg d'Éleuthère, où naquit Myron, était, en effet, très-voisin de la Béotie.

3. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensum non explevisse (videtur). (*Nat. hist.*, XXXIV, 19.)

4. II, 27.

5. *Ibid.*, II, 17.

quelque exploit athlétique ou quelque scène de la vie familière, tels qu'*Hercule tuant l'hydre* ou les *Joueurs d'osselets*. Lysippe, le maître de l'école de Sicyone, et qui s'oppose à Praxitèle comme représentant de l'art dorien de la même manière que Polyclète à Phidias, fixa le type d'un Hercule athlétique et fit en bronze des colosses célèbres. Élève du Doryphore, ainsi qu'il le disait lui-même[1], il avait adopté pour ses statues le système des proportions de Polyclète modifié par Euphranor, artiste né dans l'isthme, et qui fut aussi l'un des maîtres de l'art dorien[2]. On croit avoir, dans les fameuses statues de Monte-Cavallo, des copies d'originaux de Lysippe. Suivant Quatremère de Quincy, ces statues pèchent par une roideur méthodique dans la représentation des formes musculaires, et, pour me servir de l'expression même du critique, par quelque chose de *trop écrit*[3].

D'après ce que j'ai dit de l'art athénien, on doit penser que sa prospérité se liait à la grandeur d'Athènes et qu'une puissante vie politique pouvait seule fournir un aliment, ouvrir une carrière à son activité. Ainsi l'époque de Périclès fut son époque la plus féconde et la plus brillante, et on le vit décliner avec la puissance d'Athènes, puis mourir avec les derniers efforts de son indépendance

1. Cicéron, *Brutus*, LXXXVI, § 296.

2. Il semble cependant avoir eu quelque rapport avec l'école athénienne, s'il est vrai que dans l'expression de son *Pâris* on voyait à la fois *le juge des déesses, l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille*. (Pline, XXXIV, 19.) Les modifications apportées au canon de Polyclète par Euphranor consistaient dans un système de proportions plus sveltes.

3. *Mém. sur des sculpt. du Parth.*, p. 113.

sous le règne d'Antipater. Né à une époque de gloire, de patriotisme et de liberté, il s'éteignit dans la honte et l'asservissement de la patrie athénienne. L'art vécut plus longtemps dans les écoles doriennes. On vit sortir des ateliers des fondeurs des bronzes athlétiques lorsque le ciseau des sculpteurs avait cessé de travailler le marbre pour les temples. Après la ruine de la Grèce, lorsque le goût des Romains pour les arts amena une renaissance de la sculpture, ce fut le génie dorien qui prédomina parmi les nouveaux artistes et qui marqua de son empreinte les nouveaux chefs-d'œuvre de l'époque romaine. Polyclète fut alors préféré à Phidias, et, comme celà devait être, l'art systématique des écoles d'Argos et de Sicyone au grand art athénien. Mais le génie grec était éteint et la fécondité de l'art épuisée. De pâles imitations, des redites fastidieuses, entre lesquelles quelques nobles œuvres apparaissent çà et là, signalent ses derniers efforts vers une perfection abstraite et morte. Comme la Niobé du poëte, qui *couvait* des tombeaux, la Muse de la sculpture essaye en vain de réchauffer des marbres glacés; elle se traîne en expirant sur des pierres stériles.

FIN.

INDEX

A

Aberdeen (le comte d'). Son estimation des marbres du Parthénon, 233.

About (Edmond). Son opinion sur la beauté des Grecs, 37. — Ce qu'il dit de la mutilation d'une statue de David, 222. — Son opinion sur l'époque de la fondation du temple d'Egine, 374.

Académie. Jardins de l'Académie, 73.

Acrolithes. Statues dites acrolithes, 45, 76, 355.

Acropole d'Athènes. Centre du monde, 320.

Adrien. Représenté avec l'impératrice Sabine au fronton occidental du Parthénon, suivant Spon, 216, 236, 240.

Ageladas. Statuaire, 49, 50.—Maître de Phidias. Ouvrages qui lui sont attribués, 65. — S'il y a eu deux artistes de ce nom, 66 et suivantes.

Agésander. Sculpteur du Laocoon, 26, 288, 367.

Aglaure. Fille de Cécrops. Sa statue au Parthénon, 283.

Agoracrite. Élève de Phidias. Sa Némésis, 204. — Ses autres ouvrages, 208. — Collaborateur de Phidias au Parthénon, 300.

Alaric. Apparition de Minerve à Alaric, 174.

Alcamène. Sculpteur. Sculpte un des frontons du temple d'Olympie, 131. — Élève et rival de Phidias, 199. — Sa lutte avec Phidias, 200. — Conjecture de M. Beulé au sujet d'Alcamène, 201, 295 et suivantes. — Conjecture de M. de Stackelberg, 201, 202, 363. — La *Vénus aux Jardins*, 202. — Autres ouvrages d'Alcamène, 203.

Alcibiade. Son retour d'exil pendant l'opération de la plyntérie, 102.

Alcméonides. Rebâtissent le temple de Delphes, 47.

Alphée. Ses débordements, 128. —Sa statue au temple d'Olympie, 284.

Altis. Bois de l'Élide. Marécage, 128.

Amazones. Guerre des Athéniens contre les Amazones représentée sur le bouclier de Minerve Parthenos, 116. — Sur le marchepied du Jupiter Olympien, 138. — Les Amazones fondent le temple d'Éphèse, 183. — Comment représentées sur les vases peints, 184. — Concours d'Éphèse pour une statue d'Amazone, 184. — L'Ama-

zone de Phidias, 185 et suivantes. — L'Amazone blessée, 186. — Guerre des Amazones représentée sur des métopes du Parthénon, suivant quelques voyageurs, 306. — Sur la frise de Phigalie, 358.

Amour. Recevant Vénus sur le trône d'Olympie, 138.

Amphitrite. Représentée sur le piédestal du Jupiter Olympien, 138. — Au Parthénon, 273, 284.

Anatomie. Inconnue des Grecs? 36.

Anaxagore. Accusé par les ennemis de Périclès, 163.

Androsthène. Sculpteur, 384.

Anthropomorphisme. Son origine philosophique et poétique, 3. — Son influence sur la civilisation grecque, 20. — Spiritualise l'idée divine, 32.

Antiochus. Son présent au temple d'Olympie, 139.

Apobates. Guerriers, 326.

Apollon. Anthélios, 47. — Amycléen, 49, 133. — Parnopien, 80. — Citharède, 86. — Représenté sur le piédestal de la Minerve de Simart, 126. — Avec Diane, sur le trône d'Olympie, 136. — Scié en deux par des voyageurs anglais, 224. — Du Belvédère, 266. — Temple d'Apollon à Bassæ, 347. — Apollon Épicurius, 350. — Sa statue, 355. — Apollon Patroüs. Représenté sur la frise de Phigalie, 358.

Apollonius. Sculpteur, 265.

Apollos. Architecte. Change le Parthénon en église, 304.

Archimède. Ce que dit de lui Plutarque, 152.

Architecture. Art social et religieux, 3. — Chez les Égyptiens, 4. — Chez les Phéniciens, 5. — Chez les Assyriens, 6. — Au moyen âge, 7. — Chez les Grecs, 8. — Analogie établie par Vitruve entre les lois de l'architecture et les proportions du corps humain, 9. — Architecture polychrome, 97.

Argos. École d'Argos, 43, 50, 72, 181, 183, 366, 388 et suivantes.

Aristoclès. Statuaire. Frère de Canachus, 65. — Auteur du soldat sculpté du Théséion, 376.

Aristophane. Son témoignage au sujet de la fuite de Phidias en Élide, 164.

Aristote. Son sentiment sur la beauté, 22. — Ce qu'il dit d'Homère, 381.

Art. Seconde nature, 381.

Arundel (comte d'). Enlève à la France les marbres d'Oxford, 224.

Ascophores. Porteurs d'outres. Au Parthénon, 359.

Aspasie. Accusée par les ennemis de Périclès, 163, 170.

Aspasius. Sa pierre gravée, 111, 119, 122.

Athènes. La plus religieuse des villes grecques, 38. — Patrie de Phidias, 57. — Sa puissance accrue après la chute des Pisistratides, 68. — Obtient l'hégémonie des villes grecques et des îles, *ibid.* — Embellie par Périclès, 73 et suivantes. — Bombardée par Morosini et Kœnigsmark, 217.

Athènes. Écoles d'Athènes, 43, 51, 70, 181, 366, 384 et suivantes.

B

Bacchus. Sa statue par Alcamène, 202. — Au Parthénon, 261, 265, 273, 368.

Balestra. Architecte. Accompagne lord Elgin à Constantinople, 225.

Bankes (Henry). Préside le comité pour l'acquisition des marbres d'Elgin, 232.

Bassæ. Temple de Bassæ. Ses ruines,

347. — Époque de sa construction, 350. — Singularités de son architecture, 353.
Bas-reliefs. En terre, 44. — De la frise du Parthénon, décrits, 321 et suivantes. — Du temple de Phigalie, 249, 257 et suivantes. — Du temple de Thésée, 362, 375 et suivantes.
Bathyclès. Torenticien, 44, 49.
Behringen. Sa collection de dessins à la Bibliothèque nationale, 304.
Bellérophon. En rapport avec Minerve, 281.
Beulé. Son opinion relative à la polychromie du Parthénon, 49. — Mesure l'emplacement du piédestal de la Minerve, 105. — Son opinion sur le costume de la Minerve, 108. — Sur la manière dont Phidias avait représenté la Gorgone, 109. — Comment il entend la représentation de la *Naissance de Pandore*, 125. — Raconte la lutte d'Alcamène et de Phidias, 200. — Ses remarques sur le *Bacchus* (Thésée) du Parthénon, 273. — Sur l'*Ilissus*, 287. — Sa conjecture au sujet des sculptures du fronton occidental, 295 et suivantes. — Son opinion sur le mérite des métopes, 314. — Voit dans les sculptures de la frise une composition idéale, 322, 327.
Blouet. Architecte de l'expédition de Morée. Ses fouilles à Olympie, 129. — Son opinion sur la place qu'occupait la statue d'Apollon au temple de Bassæ, 355.
Boeckh. Son estimation de la valeur de l'or employé pour la Minerve, 101. — Admet deux Pasitèles, 209. — Ce qu'il dit de l'orateur Lycurgue, 242.
Bröndsted. Retrouve à Copenhague un fragment de sculpture du Parthénon, 219, 312. — Explique les métopes du Parthénon, 308.
Bryaris. Sculpteur, 214, 385.
Burnouf (Émile). Cité, 332.
Buzygès. Héros, 286.
Buzygia. Famille Buzygia, 75.
Byron (lord). Ses invectives contre lord Elgin, 221, 225.

C

Cadmus. Apporte une statue à Thèbes? 42.
Calamis. Statuaire, 51, 52. — Ouvre le grand siècle de la sculpture grecque, 52.
Callicrate. L'un des architectes du Parthénon, 91.
Callirhoé. Sœur de l'Ilissus. Au Parthénon, 284.
Callon. Statuaire, 49.
Canachus. Statuaire, 49. — Deux Canachus, 50.
Canons. Systèmes de mesures en usage parmi les artistes grecs, 388, 390.
Canova. Sa visite aux marbres d'Elgin, 232. — Son enthousiasme pour ces sculptures, 247.
Carrey (Jacques). Peintre, élève de Lebrun. Accompagne à Athènes le marquis de Nointel, 216. — Son album, *ibid.* — Ses dessins du Parthénon, 219.
Cassandre. Violée par Ajax. Sur les barrières du trône d'Olympie, 138.
Castor. Sa statue au Monte-Cavallo, 90, 390. — Représenté au Parthénon, 336, 340.
Cécrops. Apporte à Athènes la statue de Minerve, 42. — Représenté avec sa famille au Parthénon, 283, 289. — Filles de Cécrops. Sur une des métopes, 219.
Cénée. Sculpté sur la frise de Phigalie, 360.
Centauromachie. Sur les semelles de

Minerve, 118. — Sur les métopes du Parthénon, 306, 308 et suiv. — Au temple de Thésée, 316.
Cérès. Son temple à Éleusis. Rebâti par Périclès, 91. — Représentée au Parthénon, 261, 309, 334.
Chandler. Son opinion relative à la date des sculptures du Parthénon, 237.
Charmide. Père de Phidias, 58, 144.
Chateaubriand. Accuse lord Elgin de barbarie, 225, 227. — Son opinion sur la date des sculptures du Parthénon, 237, 238.
Chauntry. Sculpteur anglais. Appelé à prononcer sur le mérite des marbres d'Elgin, 232. — Son admiration pour la frise, 344.
Cicéron. Ce qu'il dit de l'idéal, 37. — Cité sur la couleur des yeux de Minerve et de Neptune, 113. — Ce qu'il dit du Jupiter Olympien, 140. — Son sentiment sur la géométrie et sur Archimède, 152.
Cimon. M. Beulé réclame pour lui une part de la gloire faite à Périclès au sujet de l'embellissement d'Athènes, 72, 73.
Circé. Au Parthénon? 263, 264, 274.
Clarac (comte de). N'admet qu'un Agéladas, 67.
Cléoetas. Statuaire et architecte, 161.
Cockerell. Architecte et archéologue anglais. Découvre les statues d'Égine, 51. — Son opinion sur les prétendues statues d'Adrien et de Sabine au Parthénon, 241. — Sa description des marbres du Musée britannique, 249, 254, 256, 284, 285. — Découvre les marbres de Phigalie, 348.
Colotès. Élève et collaborateur de Phidias, 161.
Comité. Nommé pour examiner la valeur des marbres d'Elgin, 232.
Corèbe. L'un des architectes du temple d'Éleusis, 91.
Corporations de sculpteurs. Époque de leur dissolution, 45.
Crésilas. Statuaire. Cherche l'expression, 27. — Concourt contre Phidias, 184. — Son Amazone, 185. — Son *Blessé mourant, ibid.* et 372.
Crésus. Fournit l'or aux Spartiates pour le trône d'Amyclée, 49.
Creuzer. Son opinion sur l'origine de Minerve, 82. — Sa description du Jupiter, 146.
Critios. Statuaire, 51. — Son nom retrouvé à l'Acropole, 52.
Cupidon. Statue de Praxitèle, 87.
Cydon. Statuaire. Auteur d'une statue d'Amazone, 184, 186.

D

Damophon. Toreuticien. Répare le Jupiter de Phidias, 147, 179.
David (Émeric). Son opinion sur l'époque de la naissance de Phidias, 56. — N'admet qu'un Agéladas, 67. — Ce qu'il dit des chevaux du casque de Minerve, 112. — De l'effet produit par le Jupiter Olympien, 140. — Son système relatif aux derniers événements de la vie de Phidias, 159 et suivantes. — Défenseur de Phidias, 169. — Cité sur le style de Phidias, 176. — Préfère Polyclète à Phidias, 179. — Son opinion sur la date du concours d'Éphèse, 185. — Ses idées sur le développement de la sculpture grecque, 367.
Day (Alexandre). Appelé à juger de la valeur des marbres d'Elgin, 266.
Dédale. Nom générique d'une école de sculpture, 43. — Famille des Dédalides, 58.
Dédales. Nom donné aux statues de bois, 44.

Dédalique. Art dédalique identifié avec l'art attique, 375.
Delphes. Temple de Delphes. Inscription qu'on y lisait, 22. — Statues de Phidias au temple de Delphes, 78.
Démosthène. Son mot en partant pour l'exil, 122. — Comparé à Phidias, 176.
Diane. Temple de Diane Eucléa, 78. Statue de Phidias, 90. — Représentée sur le trône d'Olympie, 136. — Diane ou Hécate d'Alcamène, 202, 203. — Sur la table stéphanophore d'Olympie, 209. — Au fronton occidental du Parthénon, 285. — Sur la frise? 337. — Dans les sculptures de Phigalie, 359.
Dibutade. Inventeur de la plastique, 44.
Dieux. Idée que les Grecs se faisaient des dieux, 22.
Diitréphès. Général athénien. Sa statue, 372.
Diodore de Sicile. Cité à propos du procès de Phidias, 159, 160.
Diodote. Sculpteur. On lui a quelquefois attribué la Némésis de Rhamnus, 205.
Dioné. Au fronton oriental, 259. — Au fronton occidental, 285, 294.
Dipène. Sculpteur, 46.
Dioscures. Représentés au Parthénon, 336, 340.
Diphrophores. Porteuses de siéges. Sur la frise du Parthénon, 330.
Dodwell. Possédait une tête sculptée provenant du Parthénon, 237.
Doryclidas. Toreuticien, 48.
Doryphore. Statue de Polyclète, 182, 388, 390.

E

Éacides. Représentés aux frontons du temple de Jupiter Panhellénien, 374.
Égide de Minerve, 109.
Égine. École d'Égine, 43, 50. — Statues d'Égine, 51, 374 et suivantes. — Temple d'Égine, 373, 374.
Elgin (lord). Invectivé par lord Byron, 221. — Son ambassade à Constantinople, 225. — Obtient un firman pour dessiner les sculptures du Parthénon, 226. — Retenu en France par Bonaparte, 228. — Sa pétition à la Chambre des communes, 232.
Elgin. Marbres d'Elgin. Au Musée britannique, 211. — Leur embarquement au Pirée, 227. — Leur naufrage, 228. — Discussions à leur sujet, 232 et suivantes; 235 et suivantes. — Leur acquisition par le gouvernement anglais, 233.
Elgin. Salle d'Elgin au Musée britannique, 214.
Endoeus. Auteur d'une statue de Minerve, 375.
Épochus. Personnage représenté sur un bas-relief de la Némésis, 207.
Épouvante. Poétisée chez les Grecs, 110.
Érechthée. Représenté au Parthénon, 335.
Érechthéion. Temple, 321, 335, 341.
Érichtonius. Serpent symbolique, 107, 115, 122, 123. — Héros, élève de Minerve, au fronton occidental, 280, 281, 289, 291. — Institue les jeux des Panathénées, 327.
Erréphores. Représentées au Parthénon, 340, 341.
Erysichton. Enfant sculpté au Parthénon, 283.
Eschyle. Fait représenter sa première tragédie, 69.
Esculape. Statue d'Alcamène, 203. — De Colotès, 209.
Euménides. Agitent leurs serpents dans une tragédie d'Eschyle, 111.
Euryte. Sa statue au Parthénon, 286, 295.

Eurytion. Centaure. Sur la frise de Phigalie, 358.

F

Falconnet. Son mot sur Michel-Ange, 17.
Fauvel. Consul de France à Athènes. Croit retrouver le temple de Némésis, 207. — Possédait une tête provenant des sculptures du Parthénon, 237.
Flaxmann. Sculpteur anglais. Préfère les métopes à la frise du Parthénon, 313.
Frontons. Décorés de statues, 28, 249. — Fronton oriental du Parthénon, décrit, 249 et suivantes. — Fronton occidental, 276 et suivantes.

G

Génie hellénique. Véritable cause du développement des arts en Grèce, 30. — Son réveil, 31. — Génie ionien opposé au génie dorien, 38.
Gigantomachie. Représentée sur le bouclier de la Minerve, 107, 116.
Gitiadas. Architecte et statuaire, 10.
Glaucias. Statuaire, 50.
Glaucus. Inventeur de la soudure du fer, 45.
Glycon. Sa statue d'Hercule, 87.
Goethe. Cité, 64, 381.
Gorgone. Sur l'égide de Minerve, 109.
Graces. Statues de Socrate, 58. — Représentées sur le trône de Jupiter, 137. — Deux Grâces, suivant Winckelmann, 370.
Grèce. Figurée sur les barrières du trône d'Olympie, 138.

H

Halia. Sa statue au Parthénon, 286.
Halirrhotius. Sa statue au Parthénon, 286.
Hamillæ. Nom donné par Müller aux *Victoires* de la frise, 327.
Hamilton. Encourage lord Elgin, 225. — Son témoignage relatif à l'indifférence des Grecs pour leurs antiquités, 227. — Représente lord Elgin devant le comité pour l'acquisition des marbres, 232, 233.
Haydon. Peintre anglais, cité, 222, 223. — Reconnaît, l'un des premiers, la beauté des marbres d'Elgin, 230. — Son témoignage relatif à la proposition faite à lord Elgin par Bonaparte, 233.
Hécate. Voyez Diane.
Hégias. Statuaire, 52. — L'un des maîtres de Phidias, 65.
Hélène. Figurée sur le piédestal de la Némésis de Rhamnus, 207. — Au Parthénon? 339, 340. — Ile d'Hélène, 340.
Hemsterhuys. Ce qu'il dit de l'importance de l'individu dans les républiques grecques, 33.
Hercule. Sans barbe, 65. — Alexicacos, 67. — Statue de Glycon, 87. — Combattant les Amazones, 137. — Soulageant Atlas, 138. — Luttant contre le lion, *ibid.* — Colossal, d'Alcamène, 203. — Nom donné à la figure du fronton oriental, aussi appelée Thésée ou Bacchus, 261, 265, 266, 273. — Exploits d'Hercule, représentés au temple de Thésée, 316.
Hermès. Statues quadrangulaires, 39.
Hermione. Figurée sur le piédestal de la Némésis, 207.

Hersé. Fille de Cécrops. Au Parthénon, 283.
Hespérides. Peintes sur les barrières du trône d'Olympie, 139.
Heures. Leurs statues sur le trône de Jupiter, 137.
Heyne. Date qu'il assigne à la naissance de Phidias. 57. — Son système relatif aux derniers événements de la vie de Phidias, 156, 157.
Hippias. L'un des maîtres de Phidias, suivant Dion Chrysostome, 65.
Hippodamie. Son enlèvement représenté sur une des métopes? 310. — Sur la frise de Phigalie, 358.
Hippolyte. Reine des Amazones. Représentée sur la frise de Phigalie, 360.
Hirt. Son système sur l'époque des statues du Parthénon, 241.
Hittorf. Cité à propos de la polychromie de l'architecture antique, 99.
Homère. Comment il comprenait l'immortalité de l'âme, 19. — Passage de l'hymne à Apollon, cité, 31. — Ce qu'il dit des Heures, 137.—Comparé à Phidias, 176, 380, — Son hymne à Minerve. J'en tire mon explication de la composition du fronton oriental, 255 et suivantes. — Le propre d'Homère est de tout animer, 381.
Hygie. Statue à l'Acropole, 90, 117. Nom donné à une figure de la frise, 335.

I

Ictinus. Architecte du Parthénon et du temple de Phigalie, 91, 95, 351, 356, 365.
Idéal. En quoi l'idéal moderne diffère de l'antique, 12. — Prétendu idéal dont s'inspirait Phidias, au dire de Cicéron, 37.
Ilissus. Temple près de l'Ilissus, détruit par les Turcs, 223. — Statue de l'Ilissus au Parthénon, 266, 286, 287, 300.
Iris. Figure du fronton oriental, 260, 264, 268.
Isocrate. Comparé à Phidias, 176.
Ittar. Architecte, accompagne lord Elgin, 225.
Itys. Statue par Alcamène, 202.
Ivoire. D'où on le tirait; son emploi comme matière de sculpture; ses défauts, 101.

J

Julien. L'empereur Julien. Ses adieux à Minerve en quittant Athènes, 126. — Éloge qu'il fait de Phidias, 177.
Junon. Son temple ou Heræum à Olympie, 49. — Sa statue par Polyclète, 86, 178, 179. — Représentée sur le trône d'Olympie, 138. — Sur la table stéphanophore de l'Heræum, 209. — Figure de Junon sur la frise du Parthénon? Là même que j'ai nommée Némésis, 337, 338.
Jupiter. Enfant, 65. — Ithomate, 66. Idée de Jupiter conçue par Phidias, 85. — Son temple à Olympie découvert par des Français, 129. — Décrit par Pausanias, 130. — Statue de Jupiter à Mégare, 132. — Trône de Jupiter à Olympie; description, 134 et suiv. — Statue d'Olympie, 139 et suiv. — Le Dieu fait connaître à Phidias son approbation, 144. — Caractère éthique du Jupiter grec, 145. — Dieu Panhellénique, *ibidem*. — Qu'est devenu le Jupiter d'Olympie? 147. — Date de la statue d'Olympie, 157. — Jupiter époux

de Némésis et frère d'Hélène, 207, 338, 339. — Statue d'Agoracrite, 208. — Représenté sur la table stéphanophore d'Olympie, 209. — Au fronton oriental du Parthénon, 255, 256, 257. — Sur la frise, 337. — Roi d'Athènes, *ibidem*.

K

Koenigsmark. Bombarde le Parthénon, 217.

Kraus (Martin). Donne à l'Europe les premières nouvelles du Parthénon dans sa Turco-Græcia, 216.

L

Laborde (comte de). Possède la tête d'une statue du Parthénon, 218, 294. — Cause à laquelle il attribue l'état de délabrement du fronton occidental, 220. — Sa colère contre lord Elgin, 221. — Cité, 224.

Lactance. Traits de poupées, les statues de Phidias et de Polyclète, 128. — Identifie Léda avec Némésis. 339.

Laocoon. Sculpture. Produit d'un art systématique, 266.

Lapithes. Combat des Centaures et des Lapithes. Voyez *Centauromachie*.

Latone. Mère d'Apollon. Ses couches dans un hymne d'Homère, 258. — Représentée avec ses enfants au Parthénon, 285.

Lawrence. Peintre anglais, appelé à juger du mérite des marbres d'Elgin, 232. — Proclame la supériorité des marbres du Parthénon sur toutes les autres statues connues, 266. — Constate l'inégalité du style des métopes, 313.

Leake. Décrit en détail les métopes du côté nord du Parthénon, 306. — Cité, 307.

Learchus. Statuaire, 44.

Lebas. Son explication de l'orientation du temple de Phigalie, 354.

Léda. Nourrice d'Hélène et non la mère, 207. — Identifiée avec Némésis, 339.

Lenormant (Charles). Trouve à Athènes une statuette de Minerve, 114. — Découvre une tête provenant du Parthénon dans une cave de la Bibliothèque, 293. — Son explication de la frise du Parthénon, 327, 332, 334, 335, 337, 341. — Son opinion sur la date de la construction du temple de Bassag, 352. — Son explication de l'orientation de ce temple, 354. — Son opinion sur la place qu'occupait la statue d'Apollon à Phigalie, 355. — Explique les bas-reliefs de Phigalie, 358.

Léocharès. Sculpteur et statuaire, 214. — L'un des maîtres de la nouvelle école d'Athènes, 385. — Son Ganymède, 387.

Liberté. Son influence sur les arts, 29.

Libon. Architecte, 130.

Lions. Sculptés au marchepied de Jupiter, 138.

Lucien. Son jugement sur la Cassandre de Calamis, 52. — Apprend la sculpture dans son enfance, 58, 153. — Son jugement sur la Minerve Lemnienne, 88. — Ce qu'il dit de l'amazone de Phidias, 195. — De la *Vénus aux jardins*, 202.

Lune. Représentée à cheval sur le trône de Jupiter à Olympie, 138. — Sa statue au Parthénon, 263, 271, 272, 298.

Lusieri. Peintre. Engagé par lord Elgin, 225. — Envoie d'Athènes des marbres à lord Elgin, 232.

LUYNES (duc de). Sa restitution en or et en ivoire de la minerve de Phidias, 104, 105, 106, 108, 109, 111 et suiv.
LYCURGUE. L'orateur Lycurgue. On lui attribue d'avoir fait décorer le Parthénon de sculptures, 242, 243.
LYSIPPE. Statuaire, 45. — Fixe le type de l'Hercule, 87. — Müller lui attribue le Castor de Monte-Cavallo à Rome, 90. — S'oppose à Praxitèle, 390.

M

MARATHON. Butin de Marathon, 79.
MARS. Statue d'Alcamène, 102.—Sur la frise du Parthénon ? 337.
MAURY (Alfred). Ce qu'il dit du mythe de Minerve, 82. — Son opinion sur le caractère guerrier de la Minerve de Phidias, 83. — Cité, 145, 261, 282, 283.
MÉDON. Toreuticien, 48.
MÉDUSE. V. Gorgone.
MÉNÉLAS. Représenté sur le piédestal de la Némésis, 207.
MÉNON. Accusateur de Phidias, 156, 168.
MERCURE. Statue de Mercure attribuée à Phidias, 90. — Représenté sur le piédestal de Jupiter, 138.
MÈRE DES DIEUX. Sa statue par Phidias, 90.
MÉTAGÈNE. L'un des architectes du temple d'Éleusis, 91.
MICON. Peintre et statuaire, 62, 70.
MICHEL-ANGE. Son Moïse, 17.
MILTIADE. Sa statue à Delphes, 78.
MILTON. Ce qu'il dit d'Athènes, 38.
MINERVE, de Pellène, 76. — Martiale, 76. — Promachos, 77, 83, 121. — Lemnienne, 79, 88. — Ergané, 80. — Déesse des Athéniens, 81 et suiv. — Origine de son culte, 82. — Caractère de la Minerve Parthénos, 84, 120, 121. — La véritable image de Minerve, 84. — La Belle, 88, — Porte-clef, *ibidem*. — Parthenos, sa restitution, 99 et suiv. — La même, représentée sur les médailles, 114. — Farnèse, 112. — Glaucopis, 113. — Albane, 119. — De la collection Hope, *ibidem*. — De Vellétri, *ibidem*. — Statuette trouvée à Athènes par M. Lenormant, 114, 115, 116. — Minerve Parthénos à Constantinople? 127. — Statue colossale d'Alcamène, 203. — Naissance de Minerve sur le fronton oriental, 252 et suiv. — Dispute de Minerve avec Neptune sur le fronton occidental, 277 et suiv. — Hippia, 281. — Chalinitide, *ibidem*. — Légende de Minerve sur les métopes, 306, 309. — Jeux institués en l'honneur de Minerve, 329. — Tributs envoyés à Minerve par les villes de l'Attique, 330. — Figurée sur la frise ? 335. — Sa statue à l'Érechtéion, 342.
MNÉSICLÈS. Architecte des Propylées, 92.
MODÈLES. S'il y a eu des *modèles* en Grèce, 36.
MOROSINI. Fait le siége d'Athènes, 217. — Veut enlever le Neptune et les chevaux du fronton occidental, 218.
MOSAIQUE de cailloux de l'Alphée, 221.
MULLER (Ottfried). Ce qu'il dit des temples égyptiens, 4. — De la peinture antique, 16. — Son opinion sur la date de la naissance de Phidias, 56. — Sur l'héridité de la sclupture, 58. — Sur les relations de Phidias avec Polygnote, 60. — Sur le voyage d'Agéladas à Athènes, 70. — Regarde la Minerve Promachos comme le dernier ouvrage de Phidias, 77, 173. — Son opinion sur le butin de Marathon, 78, 79.—

Sur le double nom de Minerve, 82. — Sa restitution de la Minerve Parthénos, 104. — Ce qu'il dit du Jupiter de Phidias, 143. — Son système relatif aux derniers événements de la vie de Phidias, 160 et suiv. — Sa dissertation sur l'Amazone de Phidias, 187 et suiv. — Son explication du fronton occidental du Parthénon, 279 et suiv. — Son jugement sur le style des métopes, 313. — Son explication de quelques parties de la frise, 327, 333, 334, 335. — Son opinion sur l'époque de la Dédicace de la Minerve, 342. — Sur la date de la construction du temple de Phigalie, 350. — Sur le mérite des sculpture de Phigalie, 370. — Ce qu'il dit de la grâce dans les ouvrages de Phidias, 371. — De l'imitation de la nature dans l'art, 382.

Muller (Alexandre). Son explication de la frise, citée, 332, 334.

Myrine. Reine des amazones dans l'Iliade, 194. — Statue de Phidias? 195 et suiv.

Myron. Statuaire, 65, 71, 388, 389.

Mys. Graveur, 77, 174.

N

Némésis. Statue d'Agoracrite, 204 et suiv. — Mère d'Hélène, 207, 339. — Représentée au Parthénon? 338, 339. — Mythe de Némésis, *ibidem*. — Identifiée avec Léda, *ibidem*.

Neptune. Représenté sur le trône de Jupiter, 138. — Au fronton occidental, 218, 220, 277 et suiv. — Neptune Hippios, 282. — Ce que dit Homère de la poitrine de Neptune, 290.

Nésiotès. Son nom retrouvé à l'Acropole, 52.

Niobides. Exemple de sculpture pathétique, 27, 386. — Représentés sur le trône du Jupiter d'Olympie, 136.

Nointel (marquis de). Visite Athènes et fait dessiner les sculptures du Parthénon, 216, 224.

Nollekens. L'un des artistes appelés à prononcer sur le mérite des marbres d'Elgin, 232.

O

Onatas. Statuaire, 50, 51, 377.

Olympie. Sa description par M. Beulé, 129. — Le temple d'Olympie suivant Pausanias et les architectes de l'expédition scientifique de Morée, 130 et suiv.

Oreste. Omis sur le piédestal de la Némésis de Rhamnus, 207.

Ovrio Kastro. Village grec sur l'emplacement de Rhamnus, 207.

P

Paccard. Architecte, auteur d'une restitution du Parthénon, 92, 93, 97.

Pæonius. Élève de Phidias, auteur des sculptures du fronton postérieur du temple d'Olympie, 161, 210. — Collaborateur de Phidias au Parthénon, 198.

Panænus. Peintre, frère de Phidias, 59. — Décore de peintures les barrières du trône d'Olympie, 138, 139.

Panathénées. Fête de Minerve, représentées sur la frise du Parthénon, 322 et suiv. — Jeux des Panathénées institués par Erichthonius, 328. — Signification de la fête des Panathénées, 336.

PANDORE. Sa naissance, sur le piédestal de Minerve, 125, 126. — Représentée sur une métope du Parthénon, 309, 318.

PANDROSE. Fille de Cécrops. Représentée au fronton occidental, 283. — Sur une métope, 319.

PANTARCÈS. Enfant aimé de Phidias, 56, 137, 170, 173.

PARILIUS. Sculpteur mentionné par Pline, 76.

PARQUES. Représentées sur le trône du Jupiter de Mégare, 137. — Leurs statues au Parthénon? 269.

PARRHASIUS. Peintre. Dit avoir fait les dessins du bouclier de la Minerve Promachos, 77. — Sa vie satrapique, 151.

PARTHÉNON. Bâti par Périclès, 75. — Sa description, 92. — Polychromie du Parthénon, 97.

PARTHÉNON (marbres du). Voyez marbres d'Elgin.

PASITÈLE Toreuticien, 209.

PAUSANIAS. Ce qu'il dit d'Athènes, 38. — Nous a donné peu de renseignements sur la Minerve de Phidias, 104. — Sa description du temple d'Olympie. 131. — Du trône et de la statue d'Olympie, 133 et suiv. — Ce qu'il dit de l'approbation donnée par Jupiter à l'ouvrage de Phidias, 144. — de l'Hécate d'Alcamène, 203. — Origine qu'il donne à la Némésis de Rhamnus, 204. — Attribue la Némésis à Phidias, 205. — Sa description de la Némésis, 206, 207. — Attribue à Phidias la Minerve Chryséléphantine de la citadelle d'Élis, 209. — Ce qu'il dit du sujet représenté sur le fronton antérieur du Parthénon, 252. — Du fronton postérieur, 277. — Sa version au sujet du mythe de la dispute de Minerve avec Neptune, 278. — Son opinion sur l'origine du surnom d'Apollon Épicurius, 350. — Distingue l'art d'Égine de l'art égyptien et de l'Attique, 374, 375. — Ce qu'il dit d'Onatas, 377.

PAYNE KNIGHT. Son estimation de la valeur des marbres d'Elgin, 233. — Soutient qu'une partie des statues du Parthénon est du siècle d'Adrien, 239.

PEACHAM. Veut transplanter la Grèce en Angleterre, 223.

PEINTURE. Joue en Italie le même rôle que la sculpture en Grèce, 10. — Art chrétien et moderne, 14. — Caractère sculptural de la peinture antique, 16.

PENNETHORNE (John). On lui doit la première découverte des courbes du Parthénon, 96.

PENROSE. Mesure les inclinaisons et les courbes du Parthénon, 96.

PENTHÉSILÉE. Représentée sur les barrières du trône d'Olympie, 139.

PÉRASIUS. Graveur, 77, 174.

PÉRICLÈS. Paraît sur la scène, 73. — Justifié du reproche d'avoir employé à l'embellissement d'Athènes l'argent des alliés, 74. — Fait décréter l'ambassade par laquelle les Athéniens proposent aux autres peuples de la Grèce de reconstruire à frais communs les temples détruits par les Barbares, 74. — Issu de la famille Buzygia, 75. — On lui attribue le plan de l'Odion, *ibidem*. Ami de Phidias, 76. — Son portrait sur le bouclier de Minerve, 116, 156. — L'accusation portée contre Phidias est une des causes qui décident Périclès à entreprendre la guerre du Péloponèse, 162. — Sauve à grand'peine Anaxagore et Aspasie, 163. — Accusé d'avoir empoisonné Phidias, *ibidem*.

PERSES. Représentés sur les métopes du Parthénon, 307.

PHAIDRONTES. Conservateurs de la statue d'Olympie, 58.

Phidias. Époque de sa naissance, 55. — Représenté sur le bouclier de la Minerve, 56. — Sa passion pour Pantarcès, 56, 137. — Si la sculpture fut pour lui un art de famille, 58. — Commence par la peinture, 60. — Habile dans toutes les parties des beaux-arts, 63. — Ses premiers ouvrages, 76. — On peut partager sa vie artistique en deux époques, 79. — Consacre ses talents à la représentation des Dieux, et particulièrement de Minerve, 81. — Caractère qu'il donne à Jupiter, 85. — Chargé par Périclès de la direction de tous les travaux d'art entrepris sous son administration, 91, 215. — Travaille à un Jupiter pour les Mégariens, 132. — On a peu de renseignements sur sa vie, 148. — Traité par certains écrivains comme le rebut de l'humanité, 150. — Comblé d'honneurs par les Éléens, 151. — Sa fuite en Élide. 155. — Accusé de sacrilége, 159. — Défendu par Quatremère de Quincy et Émeric David, 169. — Mon jugement sur le caractère de Phidias, 169, 170. — Ouvrage de Phidias en Élide, 171, 172. — Jugement des anciens sur Phidias, 176, 177. — Phidias comparé à Polyclète, 178, 368. — École de Phidias, 198 et suiv. — Phidias au Musée britannique, 211 et suiv. — Si Phidias a travaillé le marbre, 246, 247. — Caractère du style de Phidias, 369 et suivantes. — Progrès opéré par Phidias dans l'art de la sculpture, 373 et suiv. — Il est le chef d'une grande école de sculpture monumentale, 384.

Phigalie. Bas-reliefs de Phigalie, 201, 349, 358 et suiv. — Temple de Phigalie, 350 et suiv.

Philochore. Historien. Parle de Phidias, 158.

Philostrate. Sa description d'un tableau représentant la naissance de Minerve, 259.

Phradmon. Statuaire, 184, 186.

Phryné. A sa part dans la perfection de la sculpture, 35. — Sa statue par Praxitèle, 386.

Pindare. Ce qu'il dit des Dieux, 22. — Épithète qu'il donne aux Amazones, 193.

Plastique. Inventée par Dibutade, 44. — Ce qu'il faut entendre par ce mot, 46.

Platon. Compare le sage à un musicien, 22. — Ce qu'il dit des statues peintes, 98. — Son témoignage au sujet des yeux de la Minerve, 114.

Pline. Ce qu'il dit de Polygnote, 61. — Sa description de la Minerve de Phidias, 104, 106, 107. — Correction proposée au texte de Pline, 122, 123. — Ce qu'il dit de la *naissance de Pandore* représentée au piédestal de la Minerve; corrections de Stuart et de Müller, 125. — Son texte relatif au concours d'Éphèse; correction d'Ottfried Müller, 185. — Nomme les artistes qui ont travaillé au Mausolée, 365.

Plisthène. Frère de Phidias ? 59.

Plutarque. Cité au sujet des frères de Phidias, 59. — Ce qu'il dit des ouvrages exécutés sous Périclès, 91. — Son opinion sur l'indignité de la sculpture, 151. — Ce qu'il dit d'Archimède, 152. — Sa version relative aux derniers événements de la vie de Phidias, 156, 158, 159, 160, 164, 165, 166. — Ce qu'il dit de la Vénus Uranie et de la Vénus Pandémos, 172.

Plyntérie. Opération faite à la statue de Minerve, 102.

Poecile. Peintures de Panænus au Pœcile, 59.

Poésie. Son autorité a précédé dans la Grèce celle des lois, 30.

Polyclète. Statuaire et architecte, 10. — Préfère le bronze au marbre, 45. — Fixe le type de Junon, 86. — Préféré à Phidias par quelques critiques, 178 et suiv., 368. — Son Amazone, 184, 185. — Ne paraît pas avoir accompli de grands ouvrages de sculpture monumentale, 389.

Polygnote. Peintre thasien. Époque de son arrivée à Athènes, 60. — Révolution qu'il opère dans la peinture, 61. — Son influence sur Phidias, 62, 379. — Surnommé l'Étographe, *ibidem*.

Praxias. Sculpteur, 384.

Praxiergides. Conservateurs de la statue de Minerve, 102.

Praxitèle. Sculpteur. Fixe le type de Vénus et de Cupidon, 87. — Donne une expression de volupté à la tête de Méduse, 110. — Atteignit le premier la perfection, au jugement de plusieurs critiques, 367. — Grâce de Praxitèle, 370, 371. — L'un des maîtres de la nouvelle école athénienne, 386. — Caractère de son talent, 386.

Progné. Sa statue, 202.

Propylées. Dernier ouvrage de Périclès, 76.

Proserpine. Représentée au Parthénon, 261, 334.

Psammétik. Ouvre l'Égypte aux Grecs, 46.

Ptolichus. Statuaire, 50.

Puget. Sa statue de Milon, 28.

Pyrrhus. Représenté sur le piédestal de la Némésis, 207.

Pythagore. Statuaire. Son *Boiteux*, 25. — Ouvre avec Calamis le grand siècle de la sculpture en Grèce, 53. — Excellait dans l'imitation des muscles et des veines, *ibidem*.

Q

Quatremère de Quincy. Ce qu'il dit de la statuaire chryséléphantine, 40. — Sa restitution de la Minerve Parthénos, 104 et suiv. — Sa restitution du trône et de la statue de Jupiter Olympien, 133 et suiv. — Prend la défense de Phidias, 169. — Son enthousiasme pour les marbres d'Elgin, 247. — Sa restitution du fronton oriental, 254. — Son jugement sur les déesses marines (Parques), 271. — Sur les métopes, 313. — Sur la frise, 344. — Ce qu'il dit de la science anatomique chez Phidias, 388. — Dans les statues du Monte-Cavallo, 390.

Quintilien. Compare Phidias et Polyclète, 180, 181.

R

Religion des Grecs. Fut d'abord un culte de la nature, 32. — Eut avec l'art une destinée commune, 33.

Rhoecus. Fondeur, 44.

Rossi (Charles). Proclame la supériorité de la frise sur les métopes, 313.

Rossignol. Son interprétation d'un passage de Plutarque, 117.

S

Salamine. Figurée sur les barrières du trône d'Olympie, 138.

Sappho. Statue de Silanion, 386.

Sarambus. Statuaire, 50.

Schlegel (Guillaume). Cité, 23, 249.
Scopas. Sculpteur et architecte, 10. — Fixe le type de l'Apollon Citharide, 86. — Donne à l'art un caractère sensuel, 87, 386. — L'un des sculpteurs du Mausolée, 385. — L'un des maîtres de la nouvelle école d'Athènes, *ibidem*. — Sa prédilection pour le marbre de Paros, 386.
Sculpture. Art antique et païen, 14. — Caractère *pittoresque* de la sculpture moderne, 16. — Idole du peuple grec, 29. — Les plus anciennes écoles de sculpture en Grèce, 43. — La *sculpture* opposée à la *statuaire*, 46, 246, 247. — Sculpture monumentale pratiquée par les artistes athéniens, 384.
Scyllis. Statuaire, 46.
Silanion. Sa statue de Sappho, 386.
Sillig. Pense qu'il y a eu deux Ageladas, 67. — Corrige le texte de Pausanias, 77.
Simart. Sa restitution en or et en ivoire de la Minerve de Phidias, 104 et suiv. — Représente les traditions dans la sculpture, 105. — Sa composition pour le piédestal de la statue, 125.
Smilis. Nom générique d'une école de sculpteurs, 44.
Socrate. Son entretien avec Phèdre sur la beauté, 39. — Sculpteur de la famille des Dédalides et auteur d'un groupe des Grâces, 58. — Ce qu'il dit de la sagesse des artistes, 154.
Soleil. Représenté sur le trône d'Olympie, 138. — Au Parthénon? 254. — Chevaux du Soleil au Parthénon, 265.
Sphinx. Représenté sur le casque de Minerve, 112. — Sur les bras du trône de Jupiter, 134.
Spon. Visite Athènes, 217. — Son erreur au sujet de prétendues statues d'Adrien et de Sabine, 236, 240.
Statuaire. Opposée à la *sculpture*. Voy. *Sculpture*.
Statues. Leur grand nombre en Grèce, 38. — Statues travaillées au marteau, 44. — Iconiques, 50. — Peintes, 98.
Strix passerina. Nom donné par les naturalistes à l'oiseau qu'on croit être la chouette de Minerve, 113.
Stuart. Corrige le texte de Pline, 125. — Visite Athènes et dessine des sculptures du Parthénon, 219, 220. — Voit un temple au bord de l'Ilissus, lequel a été détruit depuis, 223.
Symbolisme. Disparaît peu à peu de la sculpture, 32.
Symétrie. Ce mot n'a pas la même signification en grec qu'en français, 9.
Synnoon. Statuaire, 50.

T

Thalassa. Sa statue au Parthénon? 262.
Thallophores. Porteurs de rameaux sur la frise du Parthénon, 330.
Théoclès. Toreuticien, 48.
Théocosme. Élève de Phidias? 132. — Son collaborateur pour le Jupiter de Mégare, *ibidem*.
Théodore. Statuaire, 44.
Théodore. Peintre. Accompagne lord Elgin, 225.
Thésée. Sa statue à Delphes, 78. — Représenté sur le trône d'Olympie, 137. — Sur le marchepied de Jupiter, 138. — Sur les barrières du trône, *ibidem*. — Statue du fronton oriental? Voy. *Bacchus*. — Combattait à la tête des Athéniens contre les Centaures, 307. — Son appari-

tion à Marathon, 308. — Son mariage avec Hélène, 339, 340. — Je crois le reconnaître sur la frise du Parthénon, 340. — Représenté sur les bas-reliefs de Phigalie, 351, 358.

Thésèion. Commencé par Cimon, 73. — Sculptures qui le décorent, 316. — Son orientation, 321. — Date de sa construction, 375. — On y conserve la colonne sculptée trouvée à Valanidéza, 376. — Caractère des sculptures du Parthénon, 378, 379.

Thétis. Représentée au Parthénon, 284.—Sa tête retrouvée par M. Lenormant? 293.

Thiersch. Ce qu'il dit de la beauté des Grecs modernes, 36. — Admet deux Ageladas, 67 et suivantes.

Timothée. L'un des sculpteurs du tombeau de Mausole, 214, 385.

Toreutique. Ce qu'on entend par ce mot, 46.

Trasimède. Sa statue d'Esculape, 133.

Trésor. Des alliés. Transporté de Délos à Athènes. 73.

Trône. D'Apollon à Amyclée, 132.— De Jupiter à Mégare, *ibid.* — De Junon à Argos, 133. — D'Esculape à Épidaure, *ibid.* — De Jupiter à Olympie, *ibid.* et suivantes.

Turcs. Détruisent le temple de la Victoire Aptère, 217. — Brisent la statue de Neptune, 220.

V

Varron. Préfère la Némésis de Rhamnus à toutes les autres statues, 206.

Vénitiens. Bombardent le Parthénon, 217.

Vénus. De Canachus, 49. — Les Vénus de Phidias, 80, 89. — La Vénus de Praxitèle, 87, 89, 371. — Reçue par l'Amour dans les sculptures du trône d'Olympie, 138. — Couronnée par Pitho, *ibid.* — Vénus Céleste de Phidias, 172.—Pandémos, de Scopas, *ibid.* — *Vénus aux Jardins*, d'Alcamène, 202. — Vénus d'Agoracrite, *ibid.* — Transformée en Némésis, 204. — Sa statue au fronton occidental, 285. — Représentée sur la frise, 337, 340.

Vesta. Représentée sur le trône d'Olympie, 138. — La seule fille de Saturne et la plus auguste des déesses, 259.

Victoire. Sa statue dans la main de la Minerve Parthénos, 115, 120, 122. — Victoire d'or au faîte du temple d'Olympie, 132. — Victoires sculptées sur les pieds du trône de Jupiter, 136. — Victoires dans la main de Jupiter, 139. — Sculptée au fronton oriental, 257, 260, 262. — Victoire Aptère. Au fronton occidental, 281, 289, 292. — Tête de la Victoire Aptère? Elle appartient à M. de Laborde, 294. — Victoires sur la frise du Parthénon, 327.

Vinci (Léonard de). Sa Joconde, 15.

Visconti. Appelé à décider de la valeur des marbres d'Elgin, 235. — Son admiration pour ces sculptures, 239, 240. — Son explication des figures du fronton oriental, 266, 267, 268. — Son opinion sur le mérite des métopes, 312. — Son explication des figures de la frise, 327, 336.

Vitruve. Rapporte les lois de l'architecture aux proportions du corps humain, 9.—Ce qu'il dit de l'orientation des temples et des statues, 322.

Vulcain. Statue d'Alcamène, 203. — Représenté au Parthénon, 335.

W

Weber. Reconnait des divinités marines dans les prétendues Parques du fronton oriental, 269. — Vend à M. de Laborde une tête provenant du Parthénon, 294.

Welcker. Reconnait un Bacchus dans le prétendu Thésée du fronton oriental, 266. — Cité, 276.

West (Benjamin). Appelé à se prononcer sur le mérite des marbres d'Elgin, 232. — Son opinion sur le Thésée (Bacchus), comparé à l'Apollon, au Laocoon et au Torse, 266.

Westmacott. Appelé à se prononcer sur le mérite des marbres d'Elgin, 232. — Déclare que le Thésée (Bacchus) est infiniment supérieur à l'Apollon du Belvédère, 266. — Met la frise au-dessus des métopes, 314. — Préside à l'arrangement des bas-reliefs de Phigalie au Musée britannique, 349.

Wieland. Accorde trop peu à l'influence des mœurs sur la sculpture, 34.

Wilkins. Veut que les architectes du Parthénon l'aient décoré de ses sculptures, 244. — Met les métopes au-dessus de la frise, 314.

Wilkinson. Regarde la sculpture égyptienne comme un art immobile, 43.

Winckelmann. Ce qu'il dit de l'influence des institutions politiques sur le développement de l'art, 33. — Son histoire de l'art est un roman ingénieux, 243. — Son enthousiasme pour l'Apollon du Belvédère, 266. — Sa définition de la grâce, 369. — Distingue deux Grâces comme deux Vénus, 370.

Z

Zosime. Raconte comment Alaric épargna Athènes, 127, 174.

Zygomalas. Grec de Nauplie. Écrit à Martin Kraus une lettre sur Athènes, 216. — Ce qu'il dit des chevaux du fronton occidental, 291.

FIN DE L'INDEX.

TABLE DES CHAPITRES

Pages.

PRÉFACE V

INTRODUCTION. I. Vocation des Grecs pour la sculpture 1

II. La sculpture grecque avant Phidias 41

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE Ier. — Essor du génie athénien après les guerres persiques. — Premiers travaux de Phidias 55

CHAP. II. — Suite des travaux de Phidias. La Minerve d'Athènes. 91

CHAP. III. — Suite des travaux de Phidias. Le Jupiter d'Olympie. 128

CHAP. IV. — Questions biographiques. Derniers travaux de Phidias. Sa mort 148

CHAP. V. — Opinion des Anciens sur Phidias. Le concours d'Éphèse. L'Amazone de Phidias 176

CHAP. VI. — École de Phidias. Alcamène, Agoracrite, Colotès. Leurs ouvrages 198

DEUXIÈME PARTIE.

CHAPITRE Ier. — Phidias au Musée britannique. Les marbres du Parthénon 211

Pages.

CHAP. II. — De l'authenticité des marbres du Parthénon comme ouvrages de Phidias ou de son école..... 235
CHAP. III. — Les statues du fronton oriental..... 249
CHAP. IV. — Le fronton occidental..... 276
CHAP. V. — Les métopes..... 302
CHAP. VI. — La frise..... 320
CHAP. VII. — Les marbres de Phigalie..... 346
CHAP. VIII. — Style de Phidias. Rôle de Phidias dans l'histoire de la sculpture grecque..... 366

FIN DE LA TABLE DES CHAPITRES.

ERRATA

Page 9, ligne 8. — Au lieu de : *suggéré*, lisez : *suggérée*.
— 9, — 14. — Au lieu de : *ont eu*, lisez : *ont dû*.
— 30, — 19. — Au lieu de : *il y avait*, lisez : *il y avait eu*.
— 44, — 16. — Au lieu de : *de fer*, lisez : *du fer*.
— 59, — 17. — Au lieu de : *peintures*, lisez : *peinture*.
— 79, — 15 de la note et page 83, ligne 17. — Au lieu de : *Athénée*, lisez : *Athéné*.
— 94, — 3 de la note. — Au lieu de : ; *les prêtres descendent*, lisez : , *les prêtres descendant*.
— 180, — 6 de la note. — Au lieu de : *autoritatem*, lisez : *auctoritatem*.
— 226, — 6 et 7. — Rétablir ainsi : il ordonne au *voïvode* de la part *du Caïmacam-Pacha*.
— 232, — 22. — Au lieu de : les *Westmecoat*, les *Chantrey*, lisez : les *Westmacott*, les *Chauntry*.
— 234, — 3. — Au lieu de : *des difficultés*, lisez : *de difficultés*.
— 251, — 19. — Au lieu de : *sur ce mur*, lisez : *sur ce fond*.
— 252, — 15. — Au lieu de : *distribués*, lisez : *distribuées*.
— 285, — 2. — Au lieu de : *reine*, lisez : *scène*.
— 294, note 2. — Au lieu de : *Denkmäller*, lisez : *Denkmäler*.
— 297, — 2. — Au lieu de : *publié*, lisez : *reproduit*.
— 381, — lisez : liv. III, ch. 11.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

THE BORROWER WILL BE CHARGED THE COST OF OVERDUE NOTIFICATION IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW.

Acme
Bookbinding Co., Inc.
100 Cambridge St.
Charlestown, MA 02129